



## DEVIRES-IMAGEM EM *TRILOGIA DA DERIVA*: CONTENSÕES SINGULARES DE UM MOVIMENTO IMPERCEPTÍVEL

Leonardo Lima RIBEIRO <sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho propõe a pensar sobre três filmes do realizador Alexandre Veras, pertencentes à *Trilogia da Deriva*, caracterizada pelas obras *Marahope 14/07*, *Partida* e *O Regresso de Ulisses*, sob o viés de uma prática filosófica deleuziana, nos parâmetros dos devires-imagem, contensões imanentes e singulares de movimentos imperceptíveis. Veras discorre que, neste sentido, há uma tensão corpórea dada entre o público e as obras fílmicas, entregues às transversalidades perceptivo-móveis produtoras um novo corpo, estendido à tensão informada. Pretendemos, portanto, discorrer sobre a presença desse movimento e suas contensões num sistema aberto, próprio da arte contemporânea, não nos atendo em análises interpretativas de cunho valorativo, mas sim em uma prática imanente dada entre imagens e espectadores, na proporção de múltiplas extensões e correlações entre ambos.

**Palavras-Chave:** Alexandre Veras; Devires-imagem; Vídeo-cinematografia; Filosofia; Gilles Deleuze.

### Introdução

Pensemos a respeito de três filmes do realizador Alexandre Veras, pertencentes à trilogia da Deriva, (caracterizada pelas obras *Partida* (2006), *Marahope 14/07* (2007) e *O Regresso de Ulisses* (2008) <sup>2</sup>) no contexto prático de imagens corporais que emanam a evidência de um movimento imperceptível contínuo, dado pelas travessias proporcionadas pelas estruturas de si, da moldura fílmica aos olhos e ouvidos dos corpos-espectadores.

Dos sons e imagens vibratórios, proliferados das obras fílmicas, temos a emanção de multiplicidades intensivas de movimentos incorpóreos, presentes na continuidade que atravessa os corpos do público de modo imperceptível. É deste modo que Deleuze (1969), sob influência do estoicismo, demonstra um devir sem identidades

---

<sup>1</sup> Graduado em comunicação social pela UNIFOR – Universidade de Fortaleza; estudante do curso de especialização em teorias da comunicação e da imagem na UFC – Universidade Federal do Ceará. Email: leoribeiro22@gmail.com

<sup>2</sup> Os dois primeiros filmes foram elaborados em co-autoria com Luiz Carlos Bizerril e Paulo Caldas, respectivamente.



que assume as rédeas dos corpos para fazer deles *um puro movimento desterritorializado e afetivo*, uma superfície móvel atravessada.

O movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. E que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afetos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção (DELEUZE & GUATTARRI, 1980, p.65).

Cabe-nos discorrer sobre a presença das transversalidades proliferadas das molduras imagéticas de Veras (corpos heterogêneos e vivos, apesar de inorgânicos), tendo em vista suas emanções como coabitações do mundo, nos cruzamentos retroativos e contínuos com os espectadores. Desse modo podemos identificar, de forma consciente, o imperceptível das multiplicidades incorpóreas afetivas, no sentido deleuziano dos termos, na travessia dos corpos, humanos e imagéticos, em por vires de movimentos inerentes à própria vida.

### **A percepção e os recortes do espaço imagético**

E uma preocupação com a coisa da imagem, do olhar, né? Não há um objetivo de fechar o sentido da imagem a partir dessa relação de uma montagem dialética, de uma montagem de junção, mas muito mais uma coisa de botar blocos, se formos usar a imagem de Deleuze, blocos de sensação, blocos de imagem-tempo juntos. Assim, como é que uma imagem pode ficar junta da outra, né? (VERAS, 2009).

A citação acima explicita a ligação do realizador Alexandre Veras com aspectos de pensamento que se cruzam na elaboração das imagens de seus filmes, sendo caracterizados pela consciência da presença do olhar nas imagens transmitidas, por parte do espectador, como extensão perceptiva direta dos *blocos de imagem-tempo* que são emanados do espaço imagético. Isto nos permite identificar uma relação direta dos recortes perceptivos efetivados por um corpo-espectador, no *olhar a imagem*, com o tempo discorrido dos filmes, que permitem o distencionamento desse olhar.

Eu sempre falei muito sobre essa coisa do tempo, do tempo, do tempo... Da dilatação do tempo, da duração, dessa coisa de como é que... O tempo como lugar de resistência né? Essa ralentação como resistência, essa ralentação



como possibilidade de um olhar diferenciado. Isso é uma coisa que tem me atravessado (IDEM, 2009).

Abordar primeiramente sobre esse olhar perceptivo, informado pelo realizador, nos bem convém neste momento, de forma a discorrer, em seqüência, a respeito do tempo anunciado, que também nos parece imprescindível para pensar a *Trilogia da Deriva* (2006, 2007, 2008) em meio ao contexto em questão, no intuito de gerar um melhor esclarecimento da proposta de nosso trabalho.

Ulpiano (1989), retomando Bergson (1896), aborda, em aula expositiva, a respeito da percepção corpórea, que é caracterizada pelos recortes de imagens visuais e sonoras do mundo, de modo a aprisionar o movimento inapreensível dos fluxos em contínua transformação. Neste sentido, o ato de perceber o mundo, discorre o professor, se caracteriza, em primeiro momento, por uma espécie de ordem sensório-motora que apreende as imagens que estão, em sentido inverso, numa transformação contínua, em movimentos inapreensíveis do por vir.

Tal recorte perceptivo se dá em respeito à tendência natural da *Matéria* dos corpos orgânicos, devido a um tensionamento sensório-motor que permite os seres vivos devolverem ações ao mundo, de forma a sobreviverem nele. A memória neste sentido, segundo o autor, é fundamental para estabelecer tal ordem sensorial com retroações motoras, no que permite a subsistência das vidas na Terra, pois, através de lembranças do que já foi percebido, é que os seres vivos suprem suas necessidades orgânicas. A relação entre matéria e memória se evidencia na direção contínua da formação dos corpos organizados sensorialmente, que captam o mundo em instantes móveis, numa memória pela sobrevivência.

Todo ser vivo tem esse ÉCRAN, essa capacidade de reter a luz que lhe interessa. O resto, o infinito de luz do universo, o indivíduo não apreende. Ele apreende um *pequeno* ponto: *recorta* um pequeno ponto - como um enquadramento *em cinema*. Ele enquadra e recorta aquilo - e para o resto da luz ele é translúcido. O resto da luz ele não apreende. Isso se chama *percepção*. Bergson nos mostra nitidamente que a percepção é necessariamente utilitária. Ela está permanentemente a serviço daquele ser vivo. A percepção tem uma existência *única* e *exclusiva*, *interessada*, *utilitária*, a serviço daquele ser! - Por quê? Porque a percepção é uma tela! A percepção apreende um determinado movimento e - ao *apreender* esse movimento - ela vai ter que *devolver* movimento para o universo (ULPIANO, 1989).



Bergson (1907), de acordo com o que foi demonstrado por Ulpiano, estabelece a relação direta da percepção isoladora com um tempo passado, tendo em vista a sua característica fundamental de tentar capturar, em momentos estanques, um presente movimento que nunca para de se transformar. O autor comenta que toda percepção presente já é passada, *um passado contraído*, tendo em vista que ela não acompanha os movimentos contínuos incorpóreos de mundo, se estabelecendo, como Deleuze discorre em seu artigo sobre Bergson (*A concepção da diferença em Bergson*), *em um passado que coexiste consigo como presente*.

No mesmo artigo, algo inusitado que decorre da última citação, informando que o próprio ato de captura perceptiva é, mesmo assim, participativo de um contínuo movimento presente em por vir que atravessa o corpo, tendo em vista o fluxo ininterrupto de sua matéria que se transforma continuamente. Segundo o autor, a duração corpórea, tensão físico-perceptiva sensório-motora, só pode se estabelecer enquanto matéria distencionada que participa do próprio fluxo em evidência (uma não-restrição corpórea). Isso é inerente à diferença paradoxal que se presentifica nos corpos como durações contraídas de matérias distendidas.

É neste sentido que o filósofo, na companhia de Guattari, em *Mil Platôs, vol.4*, acrescenta ao pensamento bergsoniano da matéria uma interessante concepção, de influência espinozista-nietzscheana, a respeito do caráter dos corpos como *hecceidades*, *em movimentos afetivos do devir*.

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinado, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, *um corpo se define só como uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão (longitude); pelo conjunto dos afetos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afetos e velocidades locais, velocidades diferenciais (DELEUZE & GUATTARRI, 1980, p.66).

Desse modo os filósofos passam a encarar os corpos como devires-intensos no resguardo de multiplicidades, sendo encarados sob um outro viés que não o do espaço, mais próximos agora de se comunicarem, na informação de um intelecto que acompanha a intuição, como superfícies heterogêneas em contínuo movimento, na co-participação com os fluxos não-estáticos de mundo. Uma outra percepção se torna



preponderante neste instante, não mais exposta como um “eu” separado de seu meio por barreiras de epitélio, sendo agora a pura extensão de um movimento que não se *congela* em limites categórico-enunciativos de um casulo blindado. Os corpos neste sentido se qualificam num por vir intenso e incessante na interação com o mundo, mundo este *em devir*, que estabelece um outro tipo de relação temporal, que ultrapassa a linearidade de uma duração isolada.

A errância, o fato de estarmos a caminho sem jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para se chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. (BLANCHOT, 1959, p.137).

Blanchot (1959) se alimenta de devires do mundo em suas análises literárias, tomando o movimento como fator primordial que emana um tempo do corpo que não está fora do tempo, de um espaço interior em devir, numa vacância móvel. O que seria esta concepção atravessada de movimentos, corpos e tempos no pensamento imagético do realizador Alexandre Veras?

Uma atenção para o movimento, para o deslocamento, para o lugar que o corpo ocupa no plano. Eu acho muito legal isso (...) Eu acho que tem uma coisa de criar um corpo disponível que passa por uma disponibilidade do espectador, que aí você não tem como interferir, mas tem algo na imagem, algo no que você constrói que pode investir mais ou menos nisso. Esse afrouxamento que seria, no limite, uma idéia do tédio, ou do distencionamento como uma idéia do que quando o teu corpo ele não responde mais motoramente a cena, ou ele não prolonga aquela cena num esquema motor (...) Quando uma cena não se resolve, quando ela se interrompe, você solicita do espectador outro tipo de corporeidade, quer dizer, ele não vai poder reagir a isso, vamos dizer, dentro da sua imobilidade com a lógica motora. Você solicita a ele um tipo de percepção totalmente diferenciada, e acho que esse afrouxamento, essa distensão tem muito haver com esse trabalho do tempo, né? (VERAS, 2009).

O realizador comenta, paralelamente, a respeito da *criação de uma empatia do corpo na tela*, na proporção de um tempo criado noutra movimento, ulterior a concepção de um deslocamento individuado do ator na tela de vídeo. Algo que se



aproxima do pensamento de Andréa Bardawil (2009)<sup>3</sup>, onde a coreógrafa de dança afirma a respeito de *Partida* (2006), um dos filmes componentes da *Trilogia da Deriva*, que o “*corpo do dançarino não é o único que dança em tela*”, ainda acrescentando que “*não é porque o corpo-espectador está parado que ele não dança com a imagem*”. Segundo ela é necessário encarar a dança sob uma perspectiva que ultrapasse sua caracterização de simples deslocamento no palco ou em tela de vídeo. A dança presente em *Partida*, entre o ator e a rede branca que se movem sobre a água, perde seu viés tradicional de gênero com marcação de passos sistêmicos estabelecidos para assumir um outro patamar. Abre-se então o universo fílmico videográfico ao espaço afetivo que se prolifera em diferente nível de corporeidade, não necessariamente atrelada ao movimento do corpo visível, mas que subsume na relação temporal não linear, desmarcada de presentes estanques.

É mais próximo deste sentido que Alexandre Veras direciona suas obras, inserindo-as ao lado de tantas outras, numa vídeo-dança que não deixa de estar presente nos documentários ou nas obras mais ficcionais, como em *O Regresso de Ulisses* (2008). Segundo o realizador a dança que atravessa suas obras não pode se restringir ao categórico, ao genérico. Sendo mais próxima de movimentos em linguagem-afetiva não é interessante, para ele, discorrer sobre qual tipo de filme contém a dança ou não, informando que tal dança é da ordem da imagem em si, presentificada no mundo que se move para além dos simples deslocamentos da ação corpórea.

### ***Aion***

O movimento em questão se estabelece numa relação direta com o tempo *Aion*, gerador de sentidos exprimíveis em por vir contínuo, na oposição direta a *Cronos*, enunciador de presentes imóveis que se associam. Segundo Bergson (1896), há a quebra com a estrutura de tempo de Zenão de Eléia, que afirmava que toda mobilidade se estabelecia por intervalos pontuais estáticos numa relação de causa e efeito, delineadores de uma trajetória temporal que, para além de qualquer fluxo, se dava na associação de momentos imóveis. Uma ressonância clara disso, afirma Bergson, é fortemente presente nas físicas de veia conservadora, onde o movimento se classifica

---

<sup>3</sup> Palestra sobre a *Trilogia da Deriva* em 16 de maio de 2009, no evento curta-filosofia, da Universidade Federal do Ceará.



sempre pelo deslocamento espacial visível de um objeto-corpo, na trajetória de um ponto a outro, num jogo de razões representativas dadas por intervalos de tempo. É neste sentido, estritamente visível, que um corpo imóvel volta a sua imobilidade depois de um deslocamento associativo de pontos antes já também imóveis, do mesmo modo em que há um tempo de medidas específicas a se calcular com esse deslocamento. Na corrupção disso o *Aion* se prolifera de outro modo, nos movimentos de sentido não equacionados. Cabe-nos detalhar sobre essa questão.

E que esse movimento, enquanto tal, escapa à percepção mediadora, pois ele já é efetuado a todo o momento, e que o dançarino, ou o amante, já está de novo "em pé andando", no próprio segundo em que ele cai, e mesmo no instante em que ele salta. Tal como a moça, enquanto ser de fuga, o movimento não pode ser percebido (DELEUZE & GUATTARRI, 1980, p.65).

O termo *instante*, cunhado na citação acima, é o que evidencia, para os autores, a fluidez do tempo *Aion*. A nomenclatura em questão é o *instante* móvel dos puros acontecimentos de *quase-causa* dos efeitos sobre efeitos (não movidos por motivos, mas por transversalidades contínuas que não tem causa ou razão em si) das misturas corpóreas <sup>4</sup> presentes, que não param de se dividir em sentidos paradoxais de passados-futuros, se tornando o próprio movimento, para além de qualquer deslocamento motor de uma memória condicionada. A inquietude *aiônica* pertence exatamente a esse fluxo que leva aqueles corpos, isolados do mundo, em pontos estanques bem conceituados, *sem poros*, como aponta Artaud em *Pesa-Nervos*, a estarem sempre em movimentos direcionados às superfícies de suas corrupções, no embrulhamento móvel impassível e imperceptível, dos futuros e passados atravessadores de estruturas orgânicas, de vazios presentes em contínua mudança.

O ator é do *Aion*: no lugar do mais profundo, do mais pleno presente, presente que se espalha e compreende o futuro e o passado, eis que surge um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio não tendo mais espessura que o espelho. O ator representa, mas o que ele representa é sempre ainda futuro e já passado, enquanto sua representação é impassível e se divide, se desdobra sem se romper, sem agir nem padecer (DELEUZE, 1969, P.153).

---

<sup>4</sup> Uma forte referência estoíca, trabalhada ao longo de todo o livro *A Lógica do Sentido*.



Na visibilidade aparente do estágio imóvel de um corpo intocado há contínuas transversalidades incorpóreas contagiantes, algo incondicionado do próprio viver. Nesse liame o movimento do Aion se entrega e serve a outros quesitos que permitem ultrapassar inclusive a estrutura de si, nos levando a questionar, num primeiro plano, retomando questões anteriores, *o que é um corpo?* O conceito de um corpo orgânico dá conta dele mesmo, na garantia de uma questionável imortalidade identitária do espírito-individual? A restrição isolacionista desse corpo egóico-orgânico evidencia as misturas que o alonga em travessias que não pertencem mais a ele enquanto categoria? Artaud neste sentido aponta.

Então se compreenderá por que meu espírito não está aí, então ver-se-ão todas as figuras estancar, todos os espíritos secar, todas as línguas encorrear, as figuras humanas se achatarão, se desinflarão, como que aspiradas por ventosas secantes, e essa lubrificante membrana continuará a flutuar no ar, esta membrana lubrificante e cáustica, esta membrana de duas espessuras, de múltiplos graus, de um infinito de lagartos, esta melancólica e vítrea membrana de duas espessuras, mas tão sensível, tão pertinente também, tão capaz de se multiplicar, de se desdobrar, de se voltar com seu espelhamento de lagartos, de sentidos, de estupefacientes, de irrigações penetrantes e virosas, então tudo isto será considerado certo, e eu não terei mais necessidade de falar (ARTAUD, 1970, p. 211).

Questões como essas nos permite perguntar, no âmbito vídeo-cinematográfico, o que será a moldura corpo-imagem relacionada a este imperceptível do movimento incorpóreo de tempo aiônico?

O Acontecimento não está enganchado na cadeia contínua dos presentes, com sua direção única (a boa direção, o senso comum, a flecha do tempo), e sugere uma temporalidade paradoxal, atópica, incorporal, sempre passada e sempre em por vir, em que a tripartição diacrônica se vê subvertida (...) Reabre-se uma linhagem intempestiva, uma lógica não dialética do devir, em que se talha constantemente múltiplos blocos de espaço-tempo, novas subjetividades (PELBART, 1996, p.63).

### **O Corpo em movimento: Devires-imagem**

No filme *O Regresso de Ulisses* vemos a dançarina desestruturar o círculo perfeito da mandala que se anuncia como envoltório temporal uniforme que a circunda. Os contínuos movimentos aberrantes da atriz, dados pela imprevisibilidade de um corpo deitado, que dança descompassadamente em contato com o solo, impõem-se pela



criação de um deslocamento que busca romper com o círculo cronológico. Há, paralelamente, a impassibilidade de puros acontecimentos fluidos, dos por vires aiónicos, que nos permite identificar algo que ultrapassa os limites do próprio corpo dançante, que simplesmente se desloca, assim como qualquer temporalidade enfatizada na sua estrutura.

Ela destrói a mandala e, enfim, o movimento dela fica totalmente aberrante. É como se fosse uma revolta do movimento contra o tempo linear, né? Você vai para um tempo mais intempestivo. Que sai fora desse tempo, e que era uma coisa que, se eu conseguisse desdobrar mais isso dentro do vídeo, é uma coisa que me interessaria muito de trabalhar (VERAS, 2009).

O tempo aônico se caracteriza pela ação móvel dos acontecimentos incorpóreos que atravessam as estruturas dos corpos. Isso nos permite evidenciar um movimento transversal contínuo nas duas superfícies embrulhadas numa diferente dança, dada pela condensação entre o solo e a pele da atriz que se absorvem na imagem.

Há neste sentido, independente do contato entre os corpos, travessias móveis extensivas de outra superfície, a da moldura imagética “*que sugere a captação de forças, como um campo magnético que se estende ou se concentra, esgarçando e rompendo seus limites, para se fazer de um puro*” (Furtado, 2007). Sob filtros azulados, escurecidos pela informação das texturas na ênfase de uma composição obscura, a imagem fílmica se move até mesmo quando a dançarina não mais se desloca na tela. A imagem, um corpo emoldurado, perdura no seu movimento capturador e projetivo, bloco-temporal e sonoro-visual, devido à contensão das singularidades incorpóreas e pré-individuais, obtidas na filmagem que absorve os puros acontecimentos móveis. Sobre as singularidades Deleuze recorre a Gilbert Simondon e sua filosofia da gênese físico-biológica.

Já se nota a importância da tese de Simondon. Descobrimo a condição prévia da individuação, ele distingue rigorosamente singularidade e individualidade, pois o metaestável, definido como ser pré-individual, é perfeitamente provido de singularidades que correspondem à existência e à repartição das potências (DELEUZE, 1966, p.118).

Na proporção da captura fílmica há, paralelamente, algo inerente à imagem que a relaciona com seu próprio desterritório, dado por seu alongamento no *puro devir*. Em



Mil Platôs, vol.4, Deleuze e Guattari falam de um duplo desterritório relacionado ao devir em questão, inerente aos conceitos de plano de imanência ou corpo sem órgãos. O primeiro desterritório se dá pelo plano de composição de um duplo devir, caracterizado pela travessia móvel contínua entre dois corpos. No caso da cena fílmica que abordamos, podemos falar que o corpo da mulher se transformou em um devir-solo da dançarina, perdendo sua individualidade para se juntar a própria terra.

Os filósofos afirmam, segundo este viés, que o informado não é um dado metafórico, mas sim uma questão de contágio, de travessias dadas independentemente da fricção entre os corpos, pois eles já estão sob o regime impassível de movimentos que o atravessam. O exemplo do ar é, para além de sua nomenclatura, um incorpóreo vivo que atravessa os corpos, garantindo a sobrevivência destes. O ar que nos adentra, afirmam os autores. Neste caso poderíamos falar de um devir-oxigênio, de uma estrutura orgânica estendida ao seu respirar. Este contexto dual, segundo os autores, pode ser ultrapassado pelo desterritório corporal em um puro devir, de um espaço orgânico afetado por todos os lados.

Na superfície perfurada por incontáveis poros existem contágios transversais incorpóreos múltiplos, um verdadeiro corpo sem órgãos artaudiano. Este movimento é o grande responsável pela contensão de um corpo múltiplo enquanto estrutura, banalizada por alguns ao ser chamada de identidade numa caricatura rostificada e isolada do mundo. Podemos corromper esta visão pela expressão do corpo como uma “*captura de múltiplas intensidades*”, parafraseando Beatriz Furtado em seu artigo *Imagem-intensidade no cinema de Sokurov (2007)*.

É neste sentido que demonstramos um movimento incondicionado que é enfático entre as impressões da obscura textura imagética e a emanção sonoro-visual que chega da tela aos espectadores. A moldura imagética se localiza então como um espaço atravessado, capturador (contensão) e difusor (dispersão) das singularidades, um verdadeiro corpo sintético disjuntivo.

A conseqüência é que o corpo no seu todo não é mais que profundidade e leva, engole todas as coisas nesta profundidade escancarada que representa uma involução mental. Tudo é corpo e corporal. Tudo é física como diz Artaud (...) Uma árvore, uma coluna, uma flor, uma vara crescem através do corpo; sempre outros corpos penetram em nossos corpos e subsistem com suas partes (...) Ao efeito de linguagem se substitui uma pura linguagem-afeto neste procedimento da paixão (DELEUZE, 1969, p.89-91).



Tal contexto é dado de modo interessante por Carlos Castañeda<sup>5</sup> em seu livro *O Segundo Círculo do Poder* (1977, 7ª ed.) ao falar das travessias imponentes nas estruturas físicas de si, uma busca do *Nagual*, distensão corpórea impassível necessária para que o *Tonal*, corpo orgânico tencionado, possa subsistir enquanto vida. Algo que Sales (2006), ao analisar o problema da estrutura em *Lógica do Sentido*, aponta de modo semelhante, ao afirmar que a “*estrutura não tem sentido em si mesma*”, pois ela já é em si um puro movimento atravessado.

O próprio corpo humano só pode ser dado enquanto espaço móvel atravessado e tencionado em sua auto-unificação singular. Isso aponta a necessidade de acontecimentos transversais móveis e incorpóreos, dados em contínuas misturas corporais, perpassarem num molde estrutural, garantindo a sobrevivência das vidas. É especificamente esse fator que nos permite apontar um tempo aiônico, assim como as singularidades intensivas pré-individuais presentes nas estruturas.

Mas, um dia o meu corpo descobriu por si essa sensação, quando dirigi um caminhão alto para dentro de uma estrutura de estacionamento de três andares. Entrei pelo portão da estrutura à mesma velocidade que normalmente entrava em meu sedã, pequeno, de duas portas: o resultado foi que, do assento alto do caminhão, percebi que a viga transversa de cimento do teto aproximando-se de minha cabeça. Não consegui parar o caminhão a tempo e a sensação que tive foi de que a viga de cimento estava me escalpelando. Eu nunca tinha dirigido um veículo tão alto quanto aquele caminhão, de modo que não pude fazer as adaptações perceptuais necessárias. O espaço entre a capota do caminhão e o teto da estrutura do estacionamento para mim parecia não existir. Senti a viga com meu couro cabeludo. Naquele dia passei horas dirigindo dentro da estrutura, dando ao meu corpo a oportunidade de guardar a recordação daquela sensação de comichão (CASTAÑEDA, 1977, p.70)

### **Considerações Finais**

Estrutura, uma composição unificante que restitui todos os elementos coparticipantes da ambiência (neste caso a sala escura) ao âmbito caótico do cruzamento de sensações disformes, atravessadoras dos corpos dos dançarinos que se abrem ao mundo. Seus poros respiram e magnetizam o espectador, transportando-o para a pré-

---

<sup>5</sup> Escritor que Deleuze & Guattari sempre fazem referência. O platô *lembranças de um feiticeiro*, de Mil Platôs vol.4, é dedicado quase que exclusivamente a Castañeda.



conceitualidade indiscernível dos devires imanentes não-simbólicos, no encontro das forças originárias da pura sensação.

Tudo isso é emanado ao espectador no universo não naturalista dos planos-sequência direcionados, no fundo, para a continuidade da matéria intensiva, em que o público se projeta nas imagens de modo a fazer parte de cada composição em tela, gerando uma identificação que não pertence apenas à singularidade de cada uma (imagens), mas também aos vários planos de imanência que se criam por intermédio delas e dos espectadores, no decorrer dos blocos de tempo, gerando o sentido como acontecimento, da sensação para o pensamento.

Desse modo há o pensamento como extensão sensitiva, seguindo a tendência criativa natural da vida, no âmbito da linguagem, por intermédio daquilo que foi recortado na imanência caótica do puro sentir. Michel Serres, em sua obra *Variações sobre o corpo* (1999), comenta que o pensamento é uma retroação direta das involuções afetivas que não se restringem a razão. Ao criar-se uma linguagem-afeto se estabelece um movimento inverso que é também próprio dos sentidos e os prolongam do interior do corpo que fala a seu exterior, entre o estado das coisas e as proposições emanadas a partir de vibrações pensantes sonoras e visuais, nos permitindo identificar mais de perto o que Artaud (1970) dizia ao afirmar que “*a palavra é física*”.

A imagem vídeo-cinematográfica pode se assemelhar ao puro fluxo do pensamento emanado como o som da voz pensante, em movimentos cruzados de afecções externas e internas das linguagens móveis, do corpo da imagem para o espectador, assim como deste para a primeira. Os espaços externos e internos das estruturas associadas dialeticamente passam a ser questionados no nível da troca dessas afecções móveis transversais, de uma linguagem estendida que se prolifera com os incorpóreos dos puros acontecimentos. Ocorre no movimento em questão a denúncia de que a estrutura não se limita ao visível e isolado espaço, sendo este, pelo contrário, fator de captura de intensidades e multiplicidades singulares, uma composição contensiva atravessada pelo que vem de fora de si.

E a linguagem é os dois ao mesmo tempo, inteiramente reabsorvida na profundidade escancarada. Nada mais impede as proposições de se abaterem sobre os corpos e de confundir seus elementos sonoros com as afecções do corpo, olfativas, gustativas, digestivas (DELEUZE, 1969, P.94).



O realizador Alexandre Veras demonstra que, na baliza do informado, a singularidade corpórea pode se construir através de ligações tencionadas que permitem recriar o conceito do próprio corpo. Tal tensão se dá por um devir-imagem do público, *bloco de coexistência* emanado que redimensiona o espaço interno das estruturas, proporcionando um outro tipo de corporeidade.

Como é que você cria um ponto externo com qual você vai tencionar, tá entendendo? Eu não acho que a arte, a imagem é uma emanção de uma idéia de uma subjetividade. Interessa-me muito trabalhar no confronto com o mundo, assim, com as coisas que eu vejo, que estou vendo (VERAS, 2009).

A concepção abordada parece informar que tal tensão singular, dos corpos estendidos em blocos de devires-imagem, perdura inclusive no término de exibição das obras fílmicas. Tal consideração nos permite avaliar que as contensões corpóreas em questão são dadas mesmo quando os espectadores se retiram da sala escura, na coexistência com as imagens-afeto que perduram e se atualizam continuamente ao lado de outras misturas presentes no mundo, tudo isso enfatizado no corpo do próprio espectador. Afetos estes que se recriam numa memória que por si mesma já é criativa, geradora de novas sensações, não se restringindo a uma mera lembrança.

Nesse caminho as intensidades singulares imagéticas se estabelecem enquanto imanentes, na tensão de suas coabitações com os espectadores. Uma imagem que não se restringe à moldura fílmica, mas que também se estende, proporciona a própria recriação de si, num devir-imagem que transforma constantemente as percepções que assimilaram os filmes. Há neste sentido uma obra expandida em múltiplas direções, nos corpos dos espectadores que debandaram das salas escuras carregando imagens sonoras e visuais da tela (o público não abandonou o navio Marahope<sup>6</sup>, ainda estando a conviver, simultaneamente, com os vários ganços que se movem ao redor do dançarino negro em o *Retorno de Ulisses*).

Temos então a imagem como um integrante inorgânico-vivo na interação com seus coabitantes, afetando e sendo afetada por outros corpos, na continuidade das transformações múltiplas. Haviam fissuras em si, buracos atravessados pelo fluxo

---

<sup>6</sup> Filme Marahope 14/07. Marahope: navio ancorado e abandonado nas proximidades da praia de Iracema, em Fortaleza, Ceará. O filme se projeta a partir da dança de um casal de bailarinos no navio, num exercício móvel estabelecido pelos humanos e os lentos movimentos de Marahope, informando um outro tipo de dança, na concepção conjunta dos três elementos (navio, homem e mulher) informados aqui.



móvel e imperceptível dos corpos singulares e múltiplos, devires intensos como blocos de coexistência, entre imagens e espectadores, entre os últimos e o mundo.

A visão, mesmo ampla, perde o sentido de distância do sobrevôo e passa a interessar-se pelo corpo inteiro, como se a totalidade do organismo, agora lúcido, colaborasse com o olhar, enquanto os olhos ficam ligeiramente obscurecidos; aquilo que do alto continua a ser espetáculo passa a integrar o corpo cuja estatura aumenta nas dimensões gigantes do mundo (SERRES, 1999, p.14).

---

**Abstract:** This present work aims at analyzing three films of brazilian-cearense director Alexandre Veras, belonging to the Trilogy of drift, characterized by the works Marahope 14/07, Departure and The Return of Ulysses, in the bias of the philosophical-deleuzian pratic of becomings-image, tensions natural and inherent of the imperceptible movements. Veras talks that, in this sense, there is a given body tensioned between the public and the movies, delivered across to producing a new perceptual-mobile body, the extended voltage informed. We intend, therefore, discuss the presence of this movement and its tensions in the context immanent of the becomings images and people who interact with them.

**Key-words:** Alexandre Veras; Becomings-image; video-cinematography; Philosophy; Gilles Deleuze.

---

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

ARTAUD, Antonin. “O Pesa-Nervos” in: *Linguagem e Vida: Antonin Artaud*. Edição preparada por J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Antonio Mercado Neto: Tr. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARDAWIL, Andréa. Palestra de 16/05/2009: *A Trilogia da Deriva*. Evento Curta-Filosofia, da Universidade Federal do Ceará.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tr. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tr. Paulo Neves. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por vir*. Tr. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTAÑEDA, Carlos. *O segundo círculo do poder*. Tr. Luzia Machado da Costa. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A concepção da diferença em Bergson*. In: *A ilha deserta: e outros textos*.



Edição preparada por David Lapoujade: organização da edição brasileira e edição técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Gilbert Simondon, o indivíduo e sua gênese físico-biológica*. In: A ilha deserta: e outros textos. Edição preparada por David Lapoujade: organização da edição brasileira e edição técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Lógica do sentido*. Tr. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tr. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34. 1997.

FURTADO, Sylvia Beatriz. *Imagem-intensidade no cinema de Sokurov*. 2007. Endereço eletrônico: Google, 2008. Disponível em: < <http://www.google.com.br/>> Acesso em: 8 de agosto de 2008.

PELBART, Peter Pál. *Um mundo no qual acreditar*. Cadernos de Subjetividade, p. 59-63, 1996.

SALES, Alessandro Carvalho. *Deleuze e a Lógica do sentido: o problema da estrutura*. 2006. Endereço eletrônico: Scielo, 2009. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/trans/v29n2/v29n2a15.pdf>> Acesso em: 15 de maio de 2009.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Tr. Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

ULPIANO, Claudio. Aula de 7/01/1995: *O solo nômade da filosofia – Uma imagem do pensamento*. Segunda aula do Curso de Verão 1989. Endereço eletrônico: Centro de estudos Claudio Ulpiano, 2009. Disponível em: < <http://www.claudioulpiano.org.br/>> Acesso em: 7 fev. 2009.

VERAS, Alexandre. *Entrevista gravada para a elaboração do artigo*. Transcrição de Leonardo Lima Ribeiro. Fortaleza: Março de 2009.

## **Filmografia**

**Trilogia da deriva: Partida (BRA/2006), Marahope 14/07 (BRA/2007), Regresso de Ulisses (BRA/2008) Dir: Alexandre Veras**

Artigo recebido em 10/07/2009  
Aceito para publicação em 11/11/2009