

Heterotopias das imagens: um combate aos clichês no filme *Depois da chuva*¹

A heteropia of images: a combat against the cliches in the film After the rain

Juliana Soares Bom-Tempo ⁽ⁱ⁾

Humberto Aparecido de Oliveira Guido ⁽ⁱⁱ⁾

⁽ⁱ⁾ Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, MG, Brasil, bomtempoj@gmail.com

⁽ⁱⁱ⁾ Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, MG, Brasil, <https://orcid.org/0000-0002-9561-4157>, humguido@gmail.com

Resumo: Este artigo se configura a partir dos conceitos de corpo utópico e heterotopias, de Michel Foucault, bem como em torno de imagens de Gilles Deleuze e do filme *Depois da chuva*, de Cláudio Marques e Marília Hughes, lançado em 2013. O filme tem como cenário principal uma escola estadual da Bahia, onde alguns alunos disputam o controle do grêmio estudantil enquanto outros criam uma rádio pirata a fim de divulgar ideias anarquistas. Essas articulações se passam no período do pós-ditadura no Brasil, em 1985. Neste contexto, pretende-se pensar as construções de *contraespaços* nas imagens apresentadas pelo filme, considerando enquadramentos, tempo das montagens dos planos e composições dos quadros. Propõe-se uma análise fílmica voltada para a relação entre cinema, educação e filosofia, a partir de uma construção cartográfica das heterotopias das imagens.

Palavras-chave: heterotopia das imagens, *contraespaços*, cinema, educação, filosofia

¹ Este artigo é o desenvolvimento de trabalho apresentado no IV Colóquio Internacional “A Educação pelas Imagens e suas Geografias”, em Uberlândia (MG), entre os dias 2 e 5 de dezembro de 2015, intitulado “Corpos utópicos e educação: por uma heterotopia das imagens”.

Abstract: *This article's discussion is based on Michel Foucault's concepts of utopian body and heterotopias, as well as on the images of Gilles Deleuze and of the movie After the Rain. The film has as its main setting a school in the state of Bahia, where some students compete for the control of the student's council, while others create a pirate radio to spread anarchistic ideas. These articulations take place in the period of the post-dictatorship years in Brazil, in 1985. In this context, the article intends to think the construction of counter spaces in the images presented by the film, considering the framing, the timing of the shots in the editing of the film, and the composition of the frames. This way, the article proposes to develop a filmic analysis towards the relationship between cinema, education and philosophy, from a cartographic construction of the heterotopias of the images.*

Keywords: *heterotopy of images, counter spaces, cinema, education, philosophy*

Figura 1: Frame do filme *Depois da chuva*



Primeira cena: imagem granulada, imagem-arquivo, espaço aberto, talvez uma praça. Uma mulher, em plano fechado, enuncia num palanque as novas aberturas políticas de um momento histórico brasileiro. A câmera se abre em panorama e apresenta uma multidão agitando bandeiras do Brasil, cantando em um uníssono coro “vem, vamos embora/ que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”. Segunda cena: imagem clara, imagem turva, espaço sala, talvez uma escola. Alunos uniformizados, em planos fechados, debatem. A câmera, entre focos e desfocos, apresenta adolescentes discutindo, aparentemente num espaço escolar. Um personagem anuncia: “acabo de voltar da diretoria e trago boas notícias; aceitaram a criação de uma associação estudantil”; informa que as eleições para essa associação serão

indiretas. Os estudantes se agitam. Alguns se mostram favoráveis à ideia pela oportunidade de construir um grêmio que os represente; outros são contrários ao modo de eleição, reivindicando o poder de escolher seus representantes. Um dos personagens questiona a capacidade que os estudantes teriam de votar e sua consciência das implicações desse ato político. Por fim, um estudante levanta-se e propõe em tom imperativo: “votem nulo, não me matem de tédio”. Terceira cena: imagem muro, imagem aberta, espaço cerca, talvez uma fuga. Um garoto uniformizado pula o muro que corta o céu em transversal, separando a escola de uma suposta cidade. Fuga da escola, pulo para fora.

As três cenas apresentadas iniciam o filme *Depois da chuva*, dirigido por Cláudio Marques e Marília Hughes (2013), imagens esperadas das configurações que delineiam certo momento histórico. O filme se passa no período final do sistema de (des)governo ditatorial no Brasil, quando das eleições indiretas, tendo como cenário principal uma escola estadual da Bahia. Em meio à efervescência política e às desconfigurações de tal regime de exceção, as nuances de um Brasil ainda por vir, das negociações e articulações que não têm mais a figura do militar como governante, e que não sabe “o que será desse país”, como enunciado na cena final do filme. Conjuntura nacional, ambiente escolar e relações pessoais se cruzam, produzindo certa urdidura imagética que conecta o global e o local em imagens clichês, ditas, previsíveis e que, ao mesmo tempo, são invadidas por imagens inesperadas, com planos, movimentações, durações, enquadramentos e composições que arrancam o espectador das zonas do previsível e do fácil, exigindo-lhe outras entradas, figurando outros espaços nas imagens.

Há no filme de Marques e Hughes uma forte relação com uma remontagem histórica, entremeada por imagens de arquivo e outras reconstruídas a partir de uma figuração do que seria esse momento no Brasil. Entretanto, mais do que recontar uma história, o filme nos apresenta uma micropolítica dos encontros, dos afetos e dos desvios daquilo que poderia se erigir como representação da história, para figurar a criação de um real que tensiona a produção cinematográfica, irrompendo em imagens.

Didi-Huberman (2012, pp. 210-211) nos adverte sobre os riscos de usar arquivos e imagens na reconstrução histórica, o que demanda certos cuidados e o reconhecimento de lacunas que não poderão ser preenchidas. Nas palavras do autor:

Cada vez que tentamos construir uma interpretação histórica – ou uma “arqueologia” no sentido de Michel Foucault –, devemos ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. (...) O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu.

Destarte, o artigo propõe aproximações de tal produção cinematográfica, com um olhar visionário do flamejar das imagens, buscando sentir calores que exijam do espectador aproximações atrevidas, a partir de um sopro lançado às imagens-cinzas para que, daqueles lugares-imagens, saltem algumas fagulhas ardentes.

A imagem arde pela memória, quer dizer de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: “Não vês que ardo?” (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

Atrever-se a aproximar o rosto e soprar as cinzas, dando ouvidos à voz insistente a sugerir que no filme *Depois da chuva* arderiam potências que forcem o pensamento diante da composição imagética ali proposta: a aposta aqui vai em direção a essa implicação, que quer encontrar uma *heterotopia das imagens* desenhada junto das práticas disciplinares que ainda atuam nos regimes de relações entre os corpos e a precariedade ensaiada por corpos utópicos nos movimentos que estes fazem à procura por construir um lugar.

A proposição de heterotopia feita aqui se vincula às concepções de Michel Foucault (2013) ao afirmar a existência de lugares outros, com diferentes regimes de relações que existiriam em qualquer sociedade; lugares heteróclitos, formados por elementos de natureza diversa.

Vive-se, morre-se, ama-se, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagens, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e da moradia. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços* (Foucault, 2013, pp. 19-20).

Espaços heterogêneos, de formações diferenciadas e composições multiplicárias; espaços outros, *contraespaços* presentes em todos os grupos humanos, sendo esta uma constante

nas sociedades. E nenhum desses espaços permanece estático; todos sofrem variações, nuances, cores, calores, afecções e composições mutantes. Há nesses movimentos heterotopias de preferências em cada sociedade, heterotopias de crise e de desvio, produzindo variações nas heterotopias já existentes, extinguindo algumas e criando outras. Além disso, há a justaposição de espaços incompatíveis, como acontece num teatro.

As heterotopias gestam composições dotadas de aberturas e de fechamentos. Entra-se nelas por obrigação, como no caso das prisões ou das escolas, ou por ritos de passagem e de purificação. De outra parte, existem heterotopias abertas como lugares construídos de forma ilegal, onde entram apenas os iniciados. Portanto, as heterotopias são construções de outros lugares, imaginações que denunciam a realidade ou criam outros espaços reais tão meticulosamente arquitetados quanto desarranjados. Por fim, deve-se considerar que essas operações de construção heterotópica se misturam, se justapõem e se fazem de forma híbrida.

Outro ponto conceitual destacado por Foucault é que as heterotopias são ligadas a recortes temporais e se compõem com heterocronias, como nos casos dos cemitérios, museus e bibliotecas. Isso passa também pela ideia de arquivamento de uma pessoa, de uma cultura, de certos saberes. Trata-se de um acúmulo, uma paragem do tempo, um depositar do tempo em certo espaço privilegiado: encerrar épocas e tempos em certo espaço. Esses arquivos, próprios de cemitérios, museus e bibliotecas, são proposições modernas que se afirmam como heterotopias e heterocronias próprias de nossa cultura. Mas há também as heterotopias ligadas a um tempo efêmero, logo não eternas e anacrônicas: teatros, feiras, lugares que figuram e desfiguram nas intervenções urbanas artísticas, culturais, nas barracas dos sem abrigo.

A assimilação do desenvolvimento conceitual de Foucault a respeito das heterotopias deixa evidente que se trata de um pensamento ligado a espaços e tempos, aos *contraespaços* e às formas de cada sociedade se distribuir em tais espaços-tempos, considerando as variações fabuladas por cada cultura. Mas seria possível pensar uma heterotopia das imagens ou, ainda, construída nas imagens de uma produção filmica, no caso em questão no filme *Depois da chuva?* Haveria abertura dessa heterotopia conceitual foucaultiana a uma aproximação com o conceito de imagens proposto por Gilles Deleuze?

No livro *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (1966, p. 8), Foucault propõe vincular a concepção de heterotopia espacial à linguagem, afirmando que as heterotopias

“inquietam” a linguagem, fazendo-a se diferenciar, deixando algo sem nomeação, arruinando a “sintaxe”. É nesse prisma que consideramos as heterotopias espaciais em uma linguagem específica – o cinema –, fazendo a imagem-movimento, a articulação sensório-motora de ação e reação, variar, proliferar, gestar outras imagens.

Na filosofia de Deleuze as concepções de imagem ganham variações, saindo da proposição de um “pensamento sem imagem” (1968, p. 173) para o conceito de imagens enquanto processo de individuação (1983, 1985). A atenção desloca-se da representação mental para pensar a imagem como processo que engendra variações nos planos da sensibilidade e da criação, considerando a pluralidade dos regimes de signos e das semióticas que proliferam nas produções imagéticas.

A perspectiva de Deleuze coaduna com as ideias do filósofo francês Gilbert Simondon (1964) quando este afirma que os processos de individuação nos níveis biológicos, mas também nos sociais, políticos, técnicos, artísticos e subjetivos, teriam potência criadora e, ao se efetivarem, também recriariam o meio em que isso se dá. Simondon ressalta que uma individuação nunca se processa por completo, de modo totalizante em um indivíduo, mas sempre porta germens de algo ainda pré-individual, que não se deu por completo e que está aberto a novas criações e a outros processos de individuação.

No texto “Écologie des images et machines d’art”, Anne Sauvagnargues (2013) aborda as variações na filosofia de Deleuze e seu encontro com Guattari, reportando-se à transformação na concepção de imagem do pensamento, tratada como um processo de individuação. Sauvagnargues considera que quando algo se individua acaba por recriar, no contexto e no agenciamento em questão, o meio em que tal individuação se processa, gestando máquinas semióticas e conexões semânticas, fazendo nascer no mundo outras ecologias e novos territórios. Uma imagem-movimento, pensada como individuação semiótica e polissensorial, cria a imagem individuada ao mesmo tempo que implica o meio de individuação, recriando um indivíduo-mundo em uma ecologia das imagens.

Sob esse prisma, a arte torna-se uma semiótica técnica, social e política específica. A nova concepção de imagem aqui presente passa a interrogar o agenciamento “arte” segundo a produção de individuações que, ao se criarem, gestam agenciamentos maquínicos no meio vital, recriando esse meio na medida em que se produzem como imagem. Trata-se, pois, em

perspectiva deleuziana, de uma semiótica ecológica que entende as imagens enquanto individuações em processos e em devires.

Diremos, portanto, em uma primeira aproximação, que estamos diante de um agenciamento cada vez que pudermos identificar e descrever o acoplamento de uma junção de relações materiais e de um regime de signos correspondentes. Na realidade, a disparidade de casos de agenciamentos precisam se ordenar do ponto de vista da imanência, de onde a existência se revela indissociável de agenciamentos variáveis e remanejáveis que não param de produzi-la (Zourabichvili, 2003, p. 7, tradução nossa).

Um agenciamento maquínico gestado com imagens diz respeito aos acoplamentos e junções nas relações construídas e disparadas por imagens, que não param de se refazer e de individuar outras imagens. A imagem encerra questões da individuação que confrontam os problemas da representação e da reprodução, com os quais Deleuze opera uma reversão, engendrando uma nova filosofia da imagem. A imagem-individuação está ligada à concepção de diferença – muito cara a Gilles Deleuze –, já que se trata de uma individuação em devir, não de um indivíduo substancial, uma forma constituída ou um sujeito lógico. Trata-se, pois, de individuações impessoais e de singularidades pré-individuais que colocam a dupla operação da diferença como atualização, de um lado, e como consistência virtual de outro, em um processo que gesta, ao mesmo tempo, individuações e subjetivações. A imagem está implicada nos dois modos de diferenciação.

No texto “O método de dramatização” (1967/2006, pp. 129-154), especificamente na edição brasileira² presente em *A ilha deserta e outros textos*, há uma nota de rodapé sobre a “diferença” elaborada pelo tradutor da obra. O professor Luiz Orlandi esclarece que há dois verbos utilizados na obra *Difference et répétition* de Gilles Deleuze (1968): *difereçar*, que concerne ao movimento de atualização e define a gênese das formas individuais (relacionado ao atual – traduzido como *diferençação* e *diferençal*);³ e *diferenciar*, que diz respeito ao virtual das singularidades intensivas e reintroduz a cada momento o aleatório no sistema individuado atual, fazendo-o

² Organizada por David Lapoujade; traduzida e revisada por Luiz B. L. Orlandi.

³ *DifférenCiation* no original.

diferir (conectado ao virtual – *diférenciação* e *diferencial*).⁴ Desse modo, a *diférenciação* considera os campos intensivos, impreteríveis aos fluxos entre virtual e atual.⁵

Uma imagem, no que concerne às proposições deleuzianas, não se finaliza numa figuração estabelecida, mas abre campos semióticos e máquinas semânticas às operações em movimento, em devires e construções: diferenciações contínuas e sínteses disjuntivas na produção de uma ecologia das imagens e de máquinas de arte.

Considerando as concepções foucaultianas de heterotopia e as deleuzianas relativas às imagens, faz-se aqui um tipo de articulação dos termos. Assim, a proposição de uma heterotopia das imagens envolve multiplicidades e diferenciações de espacialidades-temporalidades construídas pelas e nas imagens, implicando operadores técnicos como *découpage*,⁶ montagem, composição dos corpos nos quadros, planos, focos e desfocos, aproximações e distanciamentos presentes na construção de um filme. Essa criação espaçotemporal e heteróclita no aporte cinematográfico teria a potência de engendrar individuações imagéticas que recriariam todo o filme, em diferenciações e diferenciações entre atuais e virtuais que recolocariam a narrativa e os planos dos afectos, tomando o próprio filme como meio de individuação. A imagem e os espaços-tempos não se definem mais por suas formas individuadas, nem por suas funções específicas; enquanto semióticas e agenciamentos, tais formas e funções ultrapassam a representação, a figuração e, em sintonia com as proposições de Espinosa, tanto as imagens quanto os espaços-tempos se definem por suas longitudes, em relações complexas de velocidade e lentidão, e por suas latitudes, enquanto variação de potência, poder de afetar e ser afetado.

Uma heterotopia das imagens constitui-se como hecceidade. Ao pensar com Sauvagnargues (2013, p. 174) na individuação por hecceidade, entendemos uma heterotopia das imagens como um modo entre o atual e o virtual, renovando inteiramente a relação entre signo⁷

⁴ *Diférenciação* no original.

⁵ Tal especificidade sobre *diférenciation* e *diférenciation* também foi colocada por Anne Sauvagnargues no artigo “Écologie des images et machines d’art” (2013). Vale ressaltar que as concepções de Gilles Deleuze acerca do atual e do virtual estão nos planos que compõem o real. “As imagens virtuais são tão pouco separáveis do objecto real como este delas. As imagens virtuais reagem portanto no real (...) O plano de imanência compreende simultaneamente o virtual e a sua actualização, sem que possa haver um limite assinalável entre os dois. O real é o complemento ou o produto, o objecto da actualização, mas esta tem somente por sujeito o virtual” (Deleuze & Parnet, 2004, pp. 180-181).

⁶ O termo francês (ou decupagem, em português) faz referência a um processo de pós-produção que propõe uma seleção do material bruto filmado, uma seleção de imagens geradas na produção fílmica.

⁷ A concepção de signo neste artigo se articula às proposições de Gilles Deleuze em *Proust et les signes* (1964), em que considera os signos vinculados a encontros que mobilizam uma busca do e no pensamento, fazendo-o recriar

e força, “que passa de uma moral interpretativa (significação) a uma etologia” – pensada enquanto hábito e habitat – “da potência (afecto) ”.

Nas sequências do filme *Depois da chuva*, o estudante que pulou o muro da escola em direção à cidade estaria saindo também para certo *fora* do espaço escolar, o que sugere a busca por sair dos clichês e dos privilegiados espaços instituídos pela sociedade captada e apresentada nas imagens erigidas no filme até então. Esse é o personagem principal, Caio, e toda a trama fílmica se desenrola em torno dele. Caio aparece inicialmente em um sebo de livros com dois colegas, Tales e uma garota. Os três se articulam no espaço do sebo para distrair o vendedor e roubar livros. Roubam alguns e saem. Vão para a rua, caminham em direção a um prédio aparentemente abandonado, sobem as escadas, fumam e entram num dos cômodos, escuro e em processo de destruição. Ali apresentam seus não lugares, suas utopias, seus corpos utópicos. Trata-se de uma rádio pirata que utilizam para divulgar seus ideais anarquistas. “O inimigo do rei” intitulam o programa, que afirmam se tratar de uma sequência totalmente roubada de outras rádios baianas. Nas palavras de Tales “o nosso programa é pela expropriação dos bens de produção capitalistas, pela sociedade livre, sem pátria e nem patrão”, e todos lembram em coro que “anarquismo não é bagunça!”. Ainda no programa, fazem referência a Copenhague, Dinamarca, especificamente ao bairro de Christiania, que em 1971 foi invadido por pessoas que queriam produzir um modo de vida mais livre. A partir de um *topos*, de um lugar (Christiania), os jovens se veem movidos por uma busca ainda sem lugar, ainda utópica, que coloca seus corpos em certo espaço virtual pirateado, não lugar por excelência. Tales afirma: “queremos construir aqui em Salvador a nossa Christiania”, e apela aos supostos ouvintes para que “esqueçam a ideia de eleições diretas ou indiretas, isso tudo dá no mesmo; o que importa é a nossa ação, a nossa ação é que é direta nas ruas e no cotidiano”. A garota toma a voz e instiga os ouvintes a se perguntar: “Tudo isso é bonito, mas não é utópico?”. Tales, diante da indagação provocativa, afirma a construção de um lugar sem lugar que os move na busca por alguma terra desconhecida: “um mapa-múndi que não considera a utopia não é digno de consulta”. Caio fecha o programa com a frase: “sejamos realistas, façamos o impossível!”. O filme apresenta de início uma construção clichê, sobrepondo clichês nas imagens e nos discursos, de modo a produzir redundâncias.

sentidos. Na cultura ocidental os signos se vinculam à ideia de verdades predefinidas, concepção combatida por Deleuze ao propor a “busca da verdade” como um movimento de criação e aprendizagem.

Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, nós percebemos sempre menos, nós percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, em razão de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês (Deleuze, 1985, p. 32, tradução nossa).

Nas construções imagéticas do filme até então, há primazia de movimentações construídas por câmeras paradas, por *plongées* e *contre-plongées*,⁸ por cortes e jogos de enquadramento que desenham uma narrativa esperada, composições previsíveis e enunciações próprias de personagens ensaiando construções espaçotemporais logo após 1984. Trata-se de uma construção que, a priori, atenderia aos interesses psicológicos, econômicos e sociais, apaziguando as percepções do que seria de interesse de todos. Entretanto, tal construção utópica – na ânsia provocada pelas desconfigurações das heterotopias que uma sociedade antes ditatorial tinha em relação às preferências em lugares privilegiados e proibidos – anuncia a procura que os personagens, bem como a própria câmera e também a montagem do filme, passaram a empreender por lugares outros, pela (re)territorialização de novos *topoi*, heteróclitos em relação ao que já estava dado como possível diversidade espacial. Corpos utópicos vivem nas imagens fílmicas a precariedade de um não lugar, a volubilidade sem peso de serem movidos por ideais fora dos lugares.

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal (Foucault, 2013, p. 8).

Construções de um corpo incorporeal concebem a utopia como um lugar sem lugar que, diante de sua condição volátil, daria legitimidade a uma terra ainda por vir e a um instrumento de localização que considere o ilocalizável, mapa-múndi que inclua a utopia. Fabulações de corpos flutuantes e velozes falam de “um corpo *sem corpo*”, mas ao mesmo tempo existem a partir de corpos condenados a um *tópos* ferozmente territorializado, do qual não podem fugir. “Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar

⁸ Na técnica cinematográfica, o *plongée* é o “mergulho” da câmera, numa angulação vertical de cima para baixo. O *contre-plongée* é o contrário, uma angulação vertical de baixo pra cima. No cinema clássico, o *plongée* é usado para trazer a ideia de opressão, enquanto o *contre-plongée* sugere poder, autoridade.

absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. Meu corpo, *topia* implacável” (Foucault, 2013, p. 7).

Além desse *contraespaço* rádio, os três personagens ensaiam construções espaciais nas imagens filmadas em uma casa abandonada, onde se encontram para fumar maconha, tocar instrumentos musicais, cantar, dançar, conversar, ensaiar a construção de um espaço que seria absolutamente outro – gastar o tempo para perdê-lo diante da produtividade excessiva de uma sociedade com espacialidades e temporalidades já anunciadas. Heterocronia e heterotopia conjugam-se na tentativa de construir corpos dotados de alguma densidade e lugares que anunciem geografias outras, construção de uma vida utópica em busca de um lugar.

“Meu corpo, *topia* implacável”. As imagens acompanham Caio a deambular por espaços já conhecidos, lugares já instituídos, mas portando algo de incorporal como bússola que o conduziria ao encontro com as coordenadas mais potentes à construção de *contraespaços*. O protagonista volta aos espaços escolares, aos lugares instituídos, às heterotopias de preferência em uma sociedade que conjura tempos heterocrônicos. Escola, *topia* disciplinar. Ali, em uma sala de aula bem distribuída, com filas fixas e lugares previamente estabelecidos, encontra-se seu corpo presentificado, condenado a certo *tópos* determinado, mas considerando ainda a coexistência de um corpo incorporal.

Uma prova de redação poderia ser um espaço-escrita para efetivar um espaço-corpo heterotópico? Caio parece apostar nesse espaço-escrita como plano de possíveis diante das impossibilidades dos territórios existentes. Os recortes da câmera e a montagem em *travelling*⁹ apresentam o personagem sentado em uma carteira junto de outros estudantes, vigiado e bem disciplinado pelas estratégias escolares: professora andando entre as fileiras, verificando o que cada aluno produz, escreve, para onde olha, como se senta. Diante do intolerável de um sistema já derrubado, mas que ainda repercute os modos disciplinadores, Caio é forçado a pensar nas repetições dos conteúdos impostos e nos corpos fixados nas carteiras, em face dos problemas já formulados. Assim, muda o tema de redação proposto pela professora, reivindicando o direito a seus próprios problemas, nas palavras de Deleuze, “Como se nós não continuássemos escravos enquanto não dispuséssemos dos próprios problemas, de uma participação nos problemas, de um direito aos problemas, de uma gestão dos problemas” (1968, pp. 205-206).

⁹ Numa filmagem em *travelling* a câmera se movimenta em trilhos com eixo fixo, deslizando em sentido vertical, horizontal ou diagonal.

Junto do intolerável, Caio constrói uma escrita intitulada “Demencracia”, em que projeta uma análise dos processos políticos e sociais vivenciados no Brasil naquele período, assumindo um posicionamento radical e crítico ligado à perspectiva anarquista. Ensaia, desse modo, a construção de um lugar outro, um *contraespaço*, uma heterotopia distante dos *tópos* já eleitos.

A unidade não é portanto nem o território (unidade de dominação), nem o local (unidade de resistência), mas a posição na *fila*: o lugar que alguém ocupa em uma classificação, o ponto em que se cruzam uma linha e uma coluna, o intervalo numa série de intervalos que se pode percorrer sucessivamente. A disciplina, arte de dispor em fila (...) (Foucault, 2008, p. 125).

É perante as práticas disciplinares e ensaisticamente democráticas que Caio se coloca em combate. Empreende em seu texto escolar um ataque que tem por alvo os modos de relação já desenhados, os espaços categorizados e serializados para disciplinar corpos e pensamentos. Mesmo enfileirado, o protagonista encontra na escrita algum espaço outro, heterotópico, abrindo-o ao pensamento. Entretanto, o exame aplica sua dura punição disciplinar: a reivindicação aos próprios problemas rendeu ao aluno a nota zero, e sua mãe é chamada à escola para ficar a par do que se passava. Quando o estudante procura a professora reivindicando explicações sobre a avaliação, ela lhe responde: “Tem duas coisas que você precisa aprender, uma é não fugir do tema de uma redação e outra é respeitar os mais velhos”. Toda a escola fica sabendo do ocorrido, e Caio ganha um status ambíguo, ilocalizável, ainda frágil mas que já anuncia algum lugar. O garoto se torna popular por enfrentar e, de algum modo, denunciar as práticas disciplinares presentes na escola. De outra parte, parece estar à margem, sendo perseguido e criticado por seus comportamentos, gesto e atitudes; fica sob vigilância dos professores, diretores e colegas, que o esquadrinham nos mínimos fazeres.

O exame que coloca os indivíduos num campo de vigilância situa-os igualmente numa rede de anotações escritas; compromete-os em toda uma quantidade de documentos que os captam e os fixam. Os procedimentos de exame são acompanhados imediatamente de um sistema de registros intenso e de acumulação documentária. Um “poder de escrita” é constituído como peça essencial nas engrenagens da disciplina (Foucault, 2008, p. 157).

Com o exame tem início um movimento disciplinador sobre Caio. Exclusão, exposição e notificações são estratégias disciplinares que têm por foco esquadrinhar, punir e ajustar os desvios. Estigmatizado e em evidência, torna-se urgente para o protagonista construir um lugar possível para sobreviver, para não ser expulso do sistema; do contrário se verá obrigado a se deixar capturar e se aliar inteiramente a ele.

Diante desse processo e dos encontros vividos pelo estudante, ele decide se candidatar ao grêmio e montar outra chapa. A notícia enfurece seu amigo Tales, que continua tomado pelas possibilidades potentes e velozes de corpos que viveriam uma utopia anarquista. Caio contra-argumenta indagando se não seria mais viável combater o sistema por dentro, mas Tales se mostra irredutível, dizendo que o propósito do amigo é alimentar seu ego, sua vaidade.

Tales se vê sozinho, sem possibilidades; ensaia sozinho um programa na rádio pirata e não tem escutas nem encontros que o alimentem. Vê-se só, sem lugar, portando um corpo utópico, volátil, frágil. Vê seu corpo colossal e radiante fragmentado, mínimo, reduzido de ressonâncias e reverberações. “Alguém me ouve?”, interpela na rádio. Silêncio. Ninguém responde. É no corpo de Tales que algo se anuncia: certo não lugar leva aos limites, a necessidade de construir algum *tópos*. “Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele” (Foucault, 2013, p. 11).

Tales se encontra só e sem lugar, sem rede para tecer seu *tópos* ilocalizável, imaginário e condenado a um corpo. Decide dar cabo de sua vida; pula de um prédio em construção durante uma festa com música, dança, performances e que reunia alguns jovens. Após uma conversa com Caio, um longo abraço, Tales diz que quer ficar um pouco nos andares mais altos do prédio. Propõe ainda a Caio um *heterotopos* imaginário ao dizer que uma tubulação seria um foguete que deixaram ali para que eles fossem embora. Caio o abraça e se vai. Depois dessa longa cena, a câmera mostra em plano vertical, de cima do prédio, o corpo caído de Tales no chão. “É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (...) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar” (Foucault, 2013, p. 15).

Figura 2: Frame do filme *Depois da chuva*



Tales precipitou a morte e, com a gravidade de sua queda, construiu um lugar, uma densidade, uma heterotopia com peso suficiente para fazer corpo, contorno no chão, morte para fazer passar uma vida utópica. Há nessa cena uma duração, um posicionamento de câmera e uma composição entre corpos, quadros e planos não convencionais às imagens apresentadas na maior parte do filme. É uma espécie de composição intensiva que abre as sensibilidades a outras imagens, novas individuações em que o filme lança devires e blocos de percepções em vórtices, nos limiares e nas rupturas, perceptos liberados entre afectos¹⁰ inesperados diante das significações tecidas na narrativa convencional, produzindo quebras nos encadeamentos esperados conforme o decorrer da montagem proposta até então. Trata-se de uma abertura aos afectos implicados na condição do personagem, das espacialidades e das temporalidades, colocando as relações entre signos e forças em novas distribuições de potências no próprio filme ao construir uma heterotopia das imagens.

Caio decide arriscar-se em outras alturas: candidatar-se ao grêmio, poder ensaiar uma sabotagem do sistema por dentro. Mas isso já seria um tipo de disciplinarização? Nessa decisão ele não estaria sendo capturado pelas lógicas vigentes? “Senhor anarquista presidente!”, ironiza

¹⁰ Perceptos e afectos se distinguem de simples percepções e sentimentos, pois se constroem nos encontros entre corpos, signos e mundos. “Uma percepção em devir”, é como Deleuze define o percepto (1993, pp. 112). Nesse caso, não é um objeto que se transforma ou se desloca, mas a percepção, a capacidade de perceber, o poder e a maneira de perceber, que se metamorfoseia a partir dos afectos, das forças de afecção que mobilizam a percepção e a fazem variar.

Tales diante da declaração de candidatura do amigo. O filme acaba antes de responder essas questões.

Nas narrativas que permeiam essa produção, cujas cenas este artigo destaca e comenta, perpassam imagens que criam *contraespaços* e arrancam o filme do lugar comum. Imagens se individualizam, redistribuindo as potências, os regimes de signos, de discursos e de visibilidades apresentados. Caio encontra na escola uma menina que o encanta e que se junta a ele em suas buscas. Uma cena salta às previsibilidades do filme e passa a construir na imagem uma individuação espaçotemporal de outra ordem: Caio e a garota se sentam em um píer. A câmera parada, aberta, constrói um primeiro plano com os dois, e um fundo desfocando o mar até se encontrar com o céu azul. Imagens criam miradas do horizonte que refletem nas ondulações uma luminosidade estrangeira, acentuando os azuis e os rostos juvenis. Os dois personagens são brancos, o que, pensando em uma cidade como Salvador (BA), onde grande parte dos habitantes é afrodescendente, pode nos remeter a certa reafirmação do embranquecimento de uma população predominantemente negra, colocando em jogo relações clichês. Conversas cotidianas, perdas de tempo, falas sobre amigos formam um duplo em composição com o que se vê, um navio atravessando lentamente o mar ao fundo. Aqui se compõe e se explicita uma imagem esperada e significada: um romance adolescente entre jovens brancos, um clichê. E é na própria imagem que se luta com o clichê, num exercício em que, pelo excesso de beleza da imagem, pela luminosidade proposta na cena, acontece um desmonte do clichê.

Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada” em bem ou em mal (...) (Deleuze, 1985, p. 32, tradução nossa).

Caio pergunta: “Você gosta de Salvador?”, e ela responde: “Até gosto, mas é muito quente” e salta para a água, surpreendendo o garoto e saindo do quadro. A beleza das cores, luzes, reflexos, o espaço aberto recortado pela câmera, o tempo gasto com os encontros, em contraposição aos espaços esquadrihados das ruas, casas e escolas, colocam no filme outro tipo de imagem, rompem a linearidade do visível e das narrativas introduzindo outro regime de relação que vai produzir uma redistribuição do meio, recriando o próprio filme.

Figura 3: Frame do filme *Depois da chuva*



Outra imagem que produz diferenciações no modo de construção e nas espacialidades recortadas pela câmera se dá em um quarto escuro atravessado por feixes de luz que parecem vir de uma janela, onde estão Caio, Tales e a garota, os locutores da rádio pirata, além de outro amigo músico. A câmera parada em uma imagem que dura três minutos e quinze segundos, sem cortes, apresenta quatro planos: uma parede ao fundo com um desenho de um homem; Caio e Tales no terceiro plano mimeografando panfletos do programa “O inimigo do rei”; no segundo plano, a garota em pé insinuando alguns movimentos; e o músico no primeiro plano experimentando sonoridades de alguns instrumentos. A cena perdura e os corpos permanecem no lugar, com exceção da garota, que, pelas sonoridades do mimeógrafo e dos instrumentos, deixa seu corpo ser levado e atravessa os planos criados na imagem, desconfigurando o corpo em uma dança que ganha, a cada passagem do tempo, mais intensidade: desconjuntura corporal que traz uma ruptura dos gestos antes apresentados no filme, imagem da qual irrompe um tipo de corpo incorporal, desfazendo as organizações. Novos regimes de corpos e de intensidades individualizam essa imagem de modo a recriar as *topias* antes presentes, criando nas imagens lugares outros, *contraespaços*, heterotopias, heterocronias.

Figura 4: Frame do filme *Depois da chuva*



Por fim, mais uma imagem irrompe dos clichês em certo combate: a que antecede o suicídio de Tales. Uma imagem parada, com duração de dois minutos e 38 segundos, apresenta um quadro com molduras de concreto do prédio criadas pelo enquadramento da câmera. Nas margens da moldura, algumas árvores ao fundo e tubulações; ao centro, Tales e Caio se abraçando. A beleza da fotografia, a duração da cena com câmera e corpos parados, toda a composição de uma fotografia fixa, plano e sequência com que a imagem resiste às narrativas, geram tensão suficiente para individuar a criação de outros *tópos* na própria imagem, mas que ainda deixam de pé, precariamente, corpos utópicos. Essa imagem heterotópica força as movimentações, os barulhos, os cortes e as durações das demais imagens a se remontarem, a encontrarem novas significações e outros sentidos.

Figura 5: Frame do filme *Depois da chuva*



Para finalizar, volta-se ao pensamento das construções de heterotopias no filme *Depois da chuva*, apresentadas nas narrativas temáticas e nas imagens elaboradas. O ponto de partida foi o convite ao atrevimento de chegar a face às cinzas, como nos propõe Didi-Huberman (2012), soprando-as suavemente para que dali se acendam brasas interessantes para forçar o pensamento e combater os clichês. Imagens individualizam-se no meio fílmico, na produção de outras espacialidades, outras temporalidades, *contraespaços* e novos *tópos* corporais. Aqui foi proposto considerar as práticas disciplinares, que ainda persistem no período pós-ditatorial no Brasil e que, por isso mesmo, desafiam os corpos utópicos a ensaiar, no transcorrer do filme, a construção de algum lugar heteróclito nas imagens. Nesse movimento, a educação foi arrastada para um *heterotopos*, em construções operantes na irrupção de imagens inesperadas de dentro das imagens clichês. Estas narrativamente constroem um lugar-comum que, no entanto, é problematizado por uma heterotopia das imagens capaz de redistribuir as potências do próprio filme, tanto espaciais quanto temporais.

As imagens clichês, esperadas por serem óbvias, quando alteradas em suas longitudes e latitudes (ou seja, em suas extensões e intensidades), surpreendem e se metamorfosam em construções imagéticas de outra ordem, que forçam os espectadores a outras entradas e a criação de *contraespaços*. Corpos utópicos, na precariedade de não lugares dos ideais erigidos, redistribuíram-se ora na construção de novos lugares e tempos, ora na destruição implacável que deu ao corpo, agora morto, um lugar.

Quando não se vê o inimigo, quando a disciplina se exerce nas sutilezas dos encontros, todos se veem diante da necessidade de recriar a vida, os espaços, os tempos e as imagens, mirando o porvir, esperando o que os encontros oferecerão depois da chuva.

Referências

- Deleuze, G. (1964). *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Épipiméthée.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. Cinéma 1. Paris: Les Éditions de Munit.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Cinéma 2. Paris: Les Éditions de Munit.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minit.
- Deleuze, G. (2006). O método de dramatização. In D. Lapoujade (Ed.), *A ilha deserta e outros textos* (B. L. Orlandi, Trans.) (pp. 129-154). São Paulo: Iluminuras. (Obra original publicada 1967)
- Deleuze, G. & Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Quando as imagens tocam o real* (P. Carmello & V. Casa Nova, Trans.). Recuperado de <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Galimard.
- Foucault, M. (2008). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões* (35ª ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.

Foucault, M. (2013). *O corpo utópico: as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. (S. T. Muchail, Trans.). São Paulo: n-1 Edições.

Sauvagnargues, A. (2013). Écologie des images et machines d'art. In F. Bourlez & L. Vinciguerra (Eds.), *Pourparlers: Deleuze entre art et philosophie* (pp. 169-186). Reims: Épure.

Simondon, G. (1964). *L'individu et le gène physique biologique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses.

Filmografia

Marque, C. & Hughes, M. (Diretores). (2013). *Depois da chuva* [imagem em movimento]. Cidade: Estúdio. 90 min.

Submetido à avaliação em 27 de março de 2017, revisado em 23 de julho de 2017, aceito para publicação em 18 de setembro de 2017