

IMAGEM-INTENSIDADE NO CINEMA DE SOKUROV ¹

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado²

Resumo: Trata-se da criação da imagem-intensidade, conceito que propomos a partir do cinema do realizador russo Aleksander Sokurov, e 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. Tomamos o cinema de Sokurov, em especial dois de seus filmes, “Arca Russa” e “Mãe e Filho”, como intercessores para a produção de um pensamento-cinema, o fazemos porque há nesse embate uma resistência contra as tendências recessivas e impotencializadoras nas condições atuais da criação, que se corporifica na mercantilização e na mediatização de toda criatividade e na imagem esvaziadora do pensamento como troca de opiniões e não naquilo que lhe concerne, qual seja, a de sua vocação inventiva..

Palavras-Chave: 1. Cinema 2. Imagem 3. Resistência.

O conceito de imagem-intensidade é uma proposição que faço a fim de designar uma possibilidade, a de uma imagem que se produz como resultado de uma intensa concentração ou de uma intensa dilatação do tempo. Não se trata do jorrar do tempo, como na imagem-tempo do cinema moderno do pós-guerra. Também não é a imagem do cinema transcendental de Ozu, que trabalha as potencialidades do tempo detendo a ação. A imagem-intensidade, que proponho como um conceito que trago do cinema do realizador russo Aleksander Sokurov, 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 devir. De um Devir nietzschiano, ou seja, como o princípio da vontade de potência, “do mundo cintilante das metamorfoses, das intensidades comunicantes, das diferenças de diferenças, (...) mundo de simulacros ou de mistérios, mundo dionisiaco

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “<Fotografia, Cinema e Vídeo>”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

² Universidade Federal do Ceará, beatrizfurtado@hotmail.com..

onde o ser é sempre outro que não ele próprio” (DELEUZE, 1988, p.313). Há no cinema de Sokurov a intensificação das forças do tempo na imagem que forçam o sentir do insensível, o ver do invisível, o ouvir do insonoro, o tocar do intangível. Forças do tempo, que para Bergson, é onde se exprime a potência criadora.

Ao tomar o cinema de Sokurov, em especial dois de seus filmes, “Arca Russa” e “Mãe e Filho”, como intercessores para a produção de um pensamento-cinema, o fazemos porque há nesse embate uma resistência contra as tendências recessivas e impotencializadoras nas condições atuais da criação, que se corporifica na mercantilização e na mediatização de toda criatividade e na imagem esvaziadora do pensamento como troca de opiniões e não naquilo que lhe concerne, qual seja, a de sua vocação inventiva. Tomo Sokurov para juntá-lo a Godard, Wenders, Bresson, Murnau, Glauber Rocha, Bertolucci, Kiarostame, Visconti, Ozu e outros tantos que navegam em uma arca de resistência, no lugar da arte e do pensamento. Pois, como afirma Deleuze (1996), longe de constituir uma finalidade em si mesmo, o ato criador é o lugar de libertar a vida, um esforço para fazer passar uma corrente de vida como uma força supra pessoal.

O que me permite construir essa arca de cinemas é, portanto, o ato de criação, que não é um privilégio da arte, mas parte de toda uma série de invenções, de funções, de blocos de duração, blocos de movimento, invenções de conceitos, etc. , séries que têm em comum, como lugares de criação, a constituição de espaços-tempos. Tomemos de Deleuze (1990) o exemplo que dá de Bresson: Bom, Bresson é muito conhecido, usa raramente espaços inteiros, seus espaços são sempre desconectados. São pequenos pedaços de espaços conectados aleatoriamente. Há outros cineastas, que ao contrário, apenas produzem espaços compactos. Robert Bresson é um dos primeiros a fazer espaços em pequenos pedaços desconectados, cria um espaço particular operando conexões de uma parte a outra do espaço, introduzindo valores táteis no cinema, simplesmente porque toma as mãos de forma admirável em suas imagens, como uma necessidade do seu cinema. E um criador, diz Deleuze, não é um ser que trabalha por prazer, mas por absoluta necessidade. E para Bresson, há duas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro e servem da câmera para reproduzir e o outro é aquele que utiliza o meio cinematográfico e se serve da câmara para criar. (2000, p. 17).

Quais forças são agenciadas nessa imagem-intensidade? Em Sokurov através do sopro, da imersão em um fôlego contínuo, pelo exercício do desmesurado do tempo. O tempo como uma desmedida, um incomensurável, daí sua intensidade como magnitude das forças. “Arca Russa” é exemplar para compreendermos esse arrebatamento das imagens em direção de uma experiência de pura intensidade. Trata-se de um filme rodado em um único plano-sequência de 96 minutos. Sem montagem. Sem raccord. Uma experiência única na história do cinema, que Sokurov disse ter vivido como uma aventura, como saltar de uma torre de vinte metros, num ato de fé. “Você respira fundo e dá um passo em direção ao vazio, o equivalente cinematográfico de subir a uma grande altitude, em condições adversas e com limitações de tempo, para entrar em uma atmosfera extremamente rarefeita”. É esse campo de forças que cria a imagem em “Arca Russa” como um corpo intensivo.

Essa é uma idéia que vem de Deleuze com a pintura de Francis Bacon. Deleuze não se refere à intensidade diretamente, mas ao fazer surgir da pintura todo um pensamento sobre as forças que a produzem, toca o intensivo. A tarefa da pintura, diz Deleuze, em a “Lógica da Sensação”, se define como a vontade de fazer visíveis forças invisíveis. Que não é outra coisa que a fórmula de Paul Klee: não fazer o visível, mas fazer visível. Que também não é outra coisa que o que diz Bresson: Falar visível (e não do visível) dos corpos, dos objetos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos. De tal modo que, diz Deleuze, as Figuras de Bacon são uma das respostas mais maravilhosas, na história da pintura, a pergunta: como fazer visíveis forças invisíveis? Nas forças de pressão, de dilatação, de contração, de estiramento, que se exercem sobre a cabeça imóvel, na série de cabeças de Bacon. Isto porque, para Bacon, falar de sensação é dizer pelo menos duas coisas. Uma primeira, é a forma referida à sensação (Figura), que é o contrário da forma referida ao objeto que se supõe representar (Figuração). E segundo, que a sensação é o que passa de uma ordem à outra, de um nível a outro, e por isso sua obra não para de deformar. Bacon é o mestre das deformações. Pintar as forças em Bacon é tornar visível o grito, a boca aberta como um abismo em relação com forças invisíveis, que são da ordem do porvir. É sugerir o acoplamento de forças: “a força do sensível do grito e a força insensível do que faz gritar”. (DELEUZE, 2002, 67).

Mas, se as forças intensivas em Bacon se acumulam na Figura, posto que seus movimentos aparentes estão subordinados às forças invisíveis que se exercem sobre elas, produzindo deformações, em Sokurov essas forças intensivas se exercem no tempo das imagens, produzindo intensidades. Em “Mãe e Filho”, na imobilidade e nas imersões dos corpos em meios a paisagens; na sua contensão ou na distensão dos movimentos, que estão concentrados nos 73 minutos de duração, dos longuíssimos ou brevíssimos 53 planos que compõem o filme. Também a força do tempo se exerce na desfiguração (não na deformação, que não deixa de ser também uma forma de desfiguração, mas de uma outra natureza) provocada pela quebra da profundidade de campo, pelo apagamento das linhas que definiriam o figurativo, através da aproximação da figura do fundo, que se traduz numa imagem bidimensionalizada. Todos esses elementos são agenciadores de forças que se inscrevem no tempo como anamorfoses, imagens que se dilatam, se alongam ou se esgueiram e que produzem distorções sutis, achatamentos e horizontalizações, que se realizam quando da composição das imagens com pares de espelhos, painéis de vidros, pincéis e tintas. Mas, é preciso ver nessas anamorfoses uma inscrição temporal concentrada na imagem, anamorfoses compactadas, que é bem diferente das anamorfoses da videoarte de Rybczinski, onde o tempo desenrola-se no espaço, obtendo figuras elásticas que se contorcem em espirais ao redor de si mesmas. Não é esse estilhaçamento das imagens, onde cada uma das linhas da imagem é uma camada temporal hipertrofiada, inscrevendo o tempo no espaço. Em Sokurov é a compactação do tempo, o exercício de uma força do tempo. Essa força do tempo está no belíssimo plano em que mãe e filho se postam de pé, entre álamos, árvores altíssimas, típicas da paisagem dos bálticos, que traçam uma força intensa sobre os corpos. Mas uma força que vem da suspensão temporal ou da sua pressão sobre o corpo da imagem. São as próprias sensações que estão sob a ação dessa densidade temporal. São planos em anamorfoses os que vemos nas ruínas ancestrais de edificações alongadas e achatadas.

É nesse sentido que a imagem de Sokurov se aproxima da pintura. Olhemos o plano de abertura e estaremos diante da mais pura pintura, do confronto com a massa plástica e o movimento, do embate com a luz, com a cor. Não se trata apenas de uma imagem influenciada pela pintura romântica de Caspar David Friedrich, com paisagens grandiosas; nem mesmo de Munch, nem de sua leitura exaustiva dos mestres da pintura, como Rembrandt ou Da Vinci. Também não é uma imagem da pintura apenas quando

recusa a ilusão tridimensionalidade, assumindo a tela branca cinematográfica em sua planura (tal como Bresson já queria da sua imagem). Ou ainda porque utiliza finos pincéis, como os tradicionais chineses, para pintar sobre as imagens em captura. Mas, porque sua imagem, é ela mesma, uma composição de forças. Da mesma ordem de força que impregna a germinação das maçãs de Cézanne. Ou ainda, da força inaudita da semente de girassol de Van Gogh. O que o grande plano guarda, nas paisagens em “Mãe e Filho”, mais que a densidade de suas cores e do traço da pintura do romantismo alemão, que torna indistinta qualquer separação entre a Terra e a abóbada celeste, são perceptos e afetos e devires intensivos. O que significa: esse cinema não é representação, não é também apresentação de um tempo puro. É um tempo-força. O que podemos ver nesse cinema vem de blocos intensivos de pura sensação. “A força está em estreita relação com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, quer dizer, sobre um ponto da onda, para que haja sensação” (DELEUZE, p.63,2002).

O cinema de Sokurov é todo matéria de articulações de forças intensivas. Em “Mãe e Filho”, enquanto mãe e filho têm sua última conversa, há o som de passos que prolongam os passos do filho, apesar de ele estar imobilizado, deitado sobre a relva no campo. São passos que multiplicam forças sonoras e que instauram um regime intensivo. Forças que atuam sobre o paradoxo do corpo tensionado do filho e a expansão sonora do seu prolongamento, configurando uma paisagem sonora que se alonga no tempo. Desse modo, a película é tratada como matéria sensível sonora. Sokurov dá ao sonoro um tratamento especial, tal como faz com as cores, sempre no limiar do monocromatismo, operando um delicado nível de combinação de tons, dando as imagens uma aparência vaga, às vezes mesmo de apagamento das formas e com a presença de imagens atravessadas por poeiras, vapores, fumaças, chuvas e nevascas (Confissões) e na provocação de uma espécie de tutilidade dos ventos através de reflexos luminosos. Há um trabalho todo especial de Sokurov com o som, que deixa de ter um caráter meramente ilustrativo, e surge como um cinema sonoro paralelo ao cinema imagético. Sokurov nos convoca a fechar os olhos para ver o filme sonoro que ele criou. Há, inclusive, muitas vezes, um descompasso, uma dessincronia entre o tempo da fala e a imagem, como no plano em que pergunta o filho à mãe: É bom viver aqui? Uma pergunta que só se realiza um minuto depois do início do plano. Como nos raros diálogos do filme, a pergunta é feita quase como se saltasse da tela e tivéssemos que tomá-la também para nós, pois a ele

sucedem um longo silêncio até que haja uma resposta. À pergunta do filho sucede-se uma pausa que é pura suspensão temporal até que ela responda: “não é mau viver aqui, mas de certa forma é opressivo”, e só. As palavras permanecem no silêncio, se estendem outra vez, e é esse tipo de anamorfoses que quero fazer ver no cinema de Sokurov. O som permanece no tempo pelo intenso das forças do silêncio. O mesmo ocorre com o som em “O Nó”, um filme que é uma conversa entre Sokurov e o Nobel da Literatura Alexander Soljenitsine. Há uma força para tornar o silêncio perceptível. De uma escuta do silêncio que vem dada em palavras. E, ao situar o silêncio nas palavras, o que aparece é a palavra, que não diz sobre as coisas, mas faz ver coisas. Que faz sonoro o insonoro. Os diálogos em “Mãe e Filho” também parecem dissecados. Quando mãe e filho conversam, o verdadeiro falta, não se apresenta, uma vez que não é convocado. É quando o sentido da palavra é a palavra em estado de palavra, sem mais. Elas não clarificam nada, não fazem surgir nenhum sentido, diz Nick Cave.

É Paulo Viveiros quem chama atenção para a imagem do som como força em Sokurov.

Passo a citá-lo

(...)“Sokurov trabalha o imaterial do cinema: o som - para além da luz (...) O som funciona como uma estrutura de peso que serve de base a toda a leveza da imagem. O som é uma arquitetura dos espaços que castiga e aprisiona a ação do protagonista. Isso não deixa de ser curioso, dadas as características leves do som que se propaga invisivelmente pelo ar (...) Essa relação invertida do som/peso e da imagem/leve de Sokurov leva o cinema para o domínio das artes plásticas, onde as relações de estruturas foram alteradas e, assim, este se torna também uma instalação sonora. Tal como o grito dionisíaco, o som surge histérico das entranhas da natureza e dos alicerces da arquitetura e a partir daí funciona como metrônomo.” (SOKUROV/CINEMATECA, p.83, 1999)

O que Viveiros nos diz é sobre a matéria sonora como matéria plástica, que comunica através de um conjunto de forças que a germina na captação desses ritmos. Explica: “se a pintura de Cézanne se tinha afastado do espaço renascentista e por isso tinha processado o caminho de regresso à superfície da tela através da cor, do mesmo modo, o som de Sokurov sai da tela e invade o nosso espaço e nos torna parte integrante do cinema”. (1999, p. 84).

Sokurov diz que seus filmes podem parecer muito quietos mas, no entanto, há uma energia na sua realização muito forte. Pois o que é a quietude no filme de Sokurov senão uma concentração de forças que suprimem o próprio tempo? Então que olhemos suas

paisagens desertas, desoladoras e rochosas, que participam a uma só vez do piar das andorinhas com seus gorjeios de Verão e com as amendoeiras em flor da Primavera, que por sua vez só fazem sentido na lógica paradoxal da existência do sim e do não a um só tempo, que ocorre como no diálogo em que a mãe diz não querer estar viva quando chegar a Primavera, pois não tem roupas para vestir, quando também já é Outono nos planos em que se vêem nuvens baixas e negras e alguma neblina. Vemos que são todas as estações, não é nenhuma.

No plano em que a moribunda mãe e seu filho estão na encosta, entre árvores, a luz muda, o dia entardece, clareia, há uma natureza que se transforma sob as forças de intensidades. Assim esses paradoxos temporais ocorrem na cena seguinte, quando já em casa, há um dos grandes planos em que a mãe aparece rejuvenescida e a sorrir. Depois a morte da mãe, que se dá durante um longo passeio do filho pelos bosques. De súbito, numa paisagem de dentro da terra, surge um plano do mar, onde um veleiro vagueia e se ouve batidas de sino. E então a mãe morta. Um plano apenas do braço e no dedo onde se encontra uma borboleta. A mãe tem sua mão acariciada por uma outra mão, a mão de uma jovem mulher. Essas imagens são dados de um cinema que não só é pura invenção. É um cinema também das pequenas percepções, do minúsculo, do diminuto, do mínimo, do delicado, sem que isso se imponha, uma vez que as imagens são, mesmo quando nos planos muito próximos, verdadeiras paisagens. Uma mãe moribunda e rejuvenescida; um veleiro e um sino a badalar; todas as estações a um só tempo: nas amendoeiras; nas nuvens baixas e pesadas; no gorjear das andorinhas. Uma mão jovem sobre a mãe morta. Passos que estendem a imobilidade.

Há uma belíssima imagem que talvez possa dizer sobre esse mundo-Sokurov. Está numa entrevista concedida a Paul Schrader, em setembro de 77. Sokurov diz assim: “Nasci numa pequena aldeia na Sibéria que já não existe; construíram uma central hidroelétrica e a minha pequena aldeia ficou submersa. Se quisesse visitar o lugar onde nasci, teria que apanhar um barco, viajar através das águas, e olhar para o fundo”(1999, p.29). Penso que esta imagem de alguém que toma um barco e viaja através das águas olhando ao fundo em busca dos lugares por onde percorreu parte de sua vida, pode nos dizer sobre a diferença original que preside o cinema de Sokurov. Seus filmes são como séries de intensidades sucessivas, cada um deles assume uma forma da série, que retorna

na forma de outro. “Arca Russa” (2002), apesar de não fazer parte da trilogia em que se insere “Mãe e Filho” (1997), junto com “Pai e Filho” (2003) e do ainda por ser filmado, “Dois Irmãos e uma Irmã”, é o retorno dessa viagem em que é impossível delimitar fronteiras espaço-temporais. Sobre as águas turvas da usina, que cobrem a cidade siberiana, apenas pode submergir uma memória como acontecimento, aquilo que se eleva por um instante. Mas o que chega a superfície é a diferença, nunca o mesmo. Pois que, volto a citar Deleuze em “Diferença e Repetição”, “a intensidade é uma forma de diferença como razão sensível. Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma”. (1988, p.356).

Assim, “Arca Russa” é ainda o eterno retorno de um outro, que não é “Mãe e Filho” na intensidade da suspensão temporal, mas que se liga ao tempo que é o Aberto, num filme que é fluxo contínuo. São imagens produzidas já numa outra temperatura, jamais experimentada, que ocorre com uma câmera eletrônica, uma stedycam de mais de 30 quilos, executando, de forma ininterrupta, uma travessia por 35 salas do Museu do Hermitage, antigo palácio dos czares, em São Petersburgo. Um filme em tempo real, sem nenhum corte, sem montagem. Para além do fato de Sokurov romper com a tradição russa de Eisenstein, por si só um fato significativo da própria idéia do cinema russo atual, o plano-seqüência de “Arca Russa” é um tempo de duração, um tempo intenso e, como disse Laymert Garcia, “tudo se passa como se o tempo da visita adquirisse a densidade temporal que se acumula no palácio como tempo da história russa do século 18 ao 20: tempo extenso paradoxalmente vivido como tempo intenso de um universo fechado.” (MACHADO, 2002, p.71). Mas, não se trata de uma experiência de um tempo cronológico.

É um percurso atemporal, que tem como marco o século 18, onde personagens chegam para um baile no palácio, e termina numa espiral imensa do grande baile da Corte czarista, em 1913. Mas, como afirma Sokurov, o filme não se passa em épocas diferentes, absolutamente. “Estão Pedro, o Grande; Catarina II; Nicolau I e II, mas para mim é um espaço temporal único. Eu vivo essa época. Para mim, nenhuma dessas épocas cessou. Elas não desaparecem”. Catarina II surge e desaparece; visitantes contemporâneos se cruzam com personagens de outros séculos e o Hermitage aparece deserto durante o cerco de Leningrado pelos nazistas. “Arca Russa” é uma memória virtual que se atualiza nos

dois visitantes como agenciamento que presentifica ao mesmo tempo que desconstrói. Assim explica Laymert Garcia: “a visita se dá no presente de um movimento no espaço do palácio-museu, movimento sincrônico, entrelaçado, contudo, ao vai-e-vem e um movimento diacrônico... tudo se mostra num plano impalpável, como imagens fugidias no turbilhão da memória. ... É percepção direta do labirinto da memória. Não pode haver corte, apenas fluxo, não pode haver dialética, porque não há pólos em oposição; a rigor , não pode haver pensamento, porque tudo se passa no plano da experimentação. Se no final há compreensão, esta resulta não de uma operação intelectual, mas da vivência de um sem-número de emoções, sentimentos, sensações que pertencem a determinado espaço-tempo, a um mundo, por sinal evanescente”. (2002, p.75). Há, portanto, muitos tempos no tempo real de Sokurov: temporalidades históricas diversas, tempos musicais, tempos suspensos na pintura dos grandes mestres, tempos intensos do cinema que ecoam por contraste.

O intensivo nas imagens de Sokurov surge ainda pela multiplicidade temporal ou em paradoxos temporais, como síntese. É um filme que ocorre absolutamente no transcurso do tempo presente. Como dissemos, não há nunca *raccord*, é puro fluxo intensivo. O *raccord* institui idas e vindas, deslocamentos espaciais e temporais, como se o presente parasse para recordar algo que passou ou se furtasse de sua existência para projetar o que virar. Em Sokurov, o que está suspenso, pesando, esticado, comprimindo, quer dizer, sob o domínio de forças, é o próprio presente na sua condição de presente. Mas como parte absoluta do plano. Não é a bela fórmula do cinema de vidente, da deambulação, da qual refere-se “Imagem-Tempo”. Há uma outra busca no cinema de Sokurov, uma diferente imagem, que está infectada (no sentido da “Arte é infecção”, do qual fala Tolstoi) de uma espécie de efemeridade, que aponta para uma não repetição, que é radical. Trata-se de uma tentativa de criar um presente absoluto temporal: o presente é efetivamente habitado por todos os tempos. É como dizer, este é um mundo outro, onde, para além dos lençóis do tempo, há um só bloco temporal de todos os tempos que não apenas se tocam em suas pontas, mas que são um só tempo. Isso não significa, de modo algum, que “Arca Russa” seja negação dos cinemas modernos. Há, ao contrário, até mesmo citações, como a felliniana, de “La Nave Va”.

No entanto, a imagem de Sokurov não é apenas uma outra em relação a Imagem-Movimento, esta que suscita já uma imagem do tempo, que constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo. Quer dizer, uma imagem fundamentalmente ligada à representação indireta do tempo. Também não é a imagem transcendental, no sentido que Kant dá ao termo, que é quando o tempo sai dos eixos, se apresenta em estado puro. Portanto, não é a Imagem-Tempo do cinema moderno, em que o tempo é que subordina o movimento - como movimento em falso, tornado aberrante por essência, movimento que então depende do tempo. As novas forças que se articulam na imagem de Sokurov diferem da forma clássica e também da moderna porque são imagens que subordinam o tempo à intensificação de uma pura sensação. Como aponta João Nisa,

(...) a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos. “dos dez minutos da ‘Sonata para Hitler’, de ‘Trabalho Paciente’ ou de Para os Acontecimentos no Trans Cáucaso”, aos 327 minutos de ‘Vozes Espirituais’, passando pelos 73 de ‘Mãe e Filho’ e pelos 77 de ‘Páginas Escondidas’, (acrescento, passando pelos 96 minutos do plano-seqüência de ‘Arca Russa’) o seu cinema assume-se como uma singular experiência da duração, no interior da qual a ausência de qualquer tipo de oscilação ou de clímax narrativos dá lugar a uma lentidão povoada por micro-acontecimentos, por diferenças infinitesimais, que se podem manifestar tanto no plano como relativamente à totalidade da seqüência”. (NISA/CINEMATECA, 1999, p.70).

É nesse sentido que as imagens de Sokurov indicam para um outro cinema onde se conjugam estratégias estéticas que vão além da redução da perspectiva óptica, da bidimensionalidade da superfície lisa. O uso de lentes anamórficas, de vidros distorcidos pintados à mão, a dissolução dos relevos e dos limites da figura e do fundo são, sem dúvida, procedimentos de pictorialização da imagem. No entanto, o que está exposto nessas imagens é, do nosso ponto de vista, a explicitação de uma intensidade tempo real que reivindica não o real, mas a sua produção, a insubmissão à realidade, a exigência de uma vontade criadora. É essa imagem que pode contestar o tempo banalizado midiático (submetido a uma realidade que se diz anterior à sua imagem). Um cinema que se inventa no intensivo do tempo. Não imagens que surgem no decorrer do tempo, mas que lhes são anteriores, tal como explica Deleuze a propósito do conceito de tempo em Bergson:

(...) a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos. Que estejamos no tempo parece um lugar-comum, no entanto, é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é

justamente o contrário, é a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos” (DELEUZE, 1990 p.103)

Talvez seja nessa perspectiva de tempo que possamos pedir às imagens aquilo que também Deleuze entende ser a tarefa do cinema: a de nos restituir, depois dos processos midiáticos desagregadores, um pouco de real e de mundo. Talvez o cinema de Sokurov possa responder positivamente a essa tarefa. E o que nos parece mais interessante é que este pouco de mundo, pouco de real, venha justo de quem afirma “criar outro mundo, criar uma imagem própria e (...) dizendo isto, quero sublinhar que nunca digo a verdade, invento tudo, tanto nos filmes documentais como nos filmes de ficção, é tudo uma invenção minha”.(47:1999).

Referências

BRESSON, ROBERT, “**Notas sobre o cinematógrafo**”, Porto, Elementos Sudoeste, Porto Editora, 2000.

DELEUZE, GILLES, **Francis Bacon**, “**Lógica de la Sensación**”, Madrid, Arena Libros, 2002.

..... “**Diferença e Repetição**”, Graal, Rio de Janeiro, 1988.

..... “**Crítica y Clínica**”, Anagrama, Barcelona, 1996.

..... **Imagem-Tempo**, Brasiliense, São Paulo, 1990.

MACHADO, ÁLVARO (org.) **Aleksander Sokurov**, São Paulo, Mostra/Cosac&Naify, 2002.

SOKUROV, ALEKSANDER , **Cinamateca Portuguesa**- Museu do Cinema, Lisboa, Julho de 1999.