

**Rodrigo Corrêa Gontijo**  
Rodrigo Gontijo é artista, pesquisador e professor na Universidade Estadual de Maringá. É Doutor e Mestre em Mídias pelo Instituto de Artes da UNICAMP e Bacharel em Comunicação e Mídias pela PUC-SP. Publicou artigos e capítulos de livros sobre cinema experimental e expandido. Desenvolve projetos de live cinema, instalações, filmes-ensaios e documentários. Seus trabalhos já foram apresentados em congressos, mostras e festivais no Brasil, Argentina, Canadá, Espanha e Marrocos. rodrigogontijo@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9154-5863>

## **DEVIREs: devir deserto, devir oceano, devir deriva**

### **BECOMINGS: becoming desert, becoming ocean, becoming derive**

**Resumo:** Estradas vazias sem ponto de partida ou chegada enfatizam o espaço intervalar, o instante do acontecimento, os deslocamentos e as derivas sem um destino final. Este artigo apresenta reflexões acerca da performance audiovisual DEVIREs a partir do termo cultural japonês de *Ma* (Okano) e os conceitos de acinema (Lyotard) e devir (Deleuze).

**Palavras-chave:** Performance audiovisual; Acinema; Devir.

**Abstract:** Empty roads without a starting or ending point emphasize the interval space, the instant of the event, the displacements and the drifts without a final destination. This article presents reflections on DEVIREs audiovisual performance based on the Japanese cultural term of *Ma* (Okano), and the concepts of acinema (Lyotard) and becoming (Deleuze).

**Keywords:** Audiovisual performance; Acinema; Becoming.

Estradas vazias sem ponto de partida ou chegada enfatizam o espaço intervalar, o instante do acontecimento, os deslocamentos e as derivas sem um destino final. A performance audiovisual *DEVIREs*, criada por Rodrigo Gontijo e Dudu Tsuda (Carlos Eduardo Tsuda), foi apresentada na Casa Galeria em São Paulo no dia 23 de novembro de 2018. Assim como uma criança que acende o fogão apenas para apreciar a beleza da chama azul-amarelada que queima sem nenhum propósito, sem nenhuma estrutura de causa e consequência, ao contrário de uma pessoa adulta que acende o fogão para esquentar uma água, preparar o café e se tornar mais desperto para ir trabalhar, *DEVIREs* apresenta imagens de estradas com uma poética que se insere dentro do próprio plano e na relação com o som.



Figura 1: Imagem de *DEVIREs* (GONTIJO; TSUDA, 2018). Fonte: Acervo pessoal.

Podemos pensar *DEVIREs* como um cinema editado em tempo real que não se opera a partir de rostos, em redundâncias marcadas por subjetivações e significantes, mas a partir de paisagens desterritorializadas em que a noção de caminho e a lógica causal são substituídas pelo acontecimento. Por se tratar de um cinema ao vivo, *DEVIREs*

**Carlos Eduardo Tsuda**  
Dudu Tsuda é artista multimídia, artista sonoro, músico, compositor, performer, produtor musical, professor convidado da PUC-SP e no curso de Pós-Graduação em Música e Imagem da Faculdade Santa Marcelina. Doutorando pelo programa de Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP-SP. Mestre pelo programa Tecnologias da Inteligência e Design Digital PUC-SP. Realizou programas de residência artística, exposições, intervenções urbanas, performances e concertos em diferentes países como França, Japão, Colômbia, Bolívia, Espanha e Alemanha. dudu.tsuda@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-9134-7602>

vai na contramão do cinema comercial, deslocando as características de arquivo do cinema (seu registro final enquanto memória, possível de ser acessado independente da presença dos realizadores) para os aspectos de repertório, produzindo apenas vestígios de uma obra fugaz, efêmera e momentânea que começa e termina no decorrer da apresentação. Em tempos do digital, as imagens em movimento são levadas ao caminho do irreproduzível e à busca por uma singularidade, resgatando o público interessado no acontecimento que não mais se repetirá.

Insistir na reprodutibilidade da imagem em movimento é considerá-la como material em vez da experiência. No momento em que desvia para o entendimento do cinema como evento, a singularidade vem para primeiro plano. Desta forma, os artistas da imagem em movimento que excluem a reprodutibilidade em favor da singularidade do evento podem ser entendidos não apenas como responsáveis por excluir um atributo-chave de seu meio – sua capacidade de circular – mas também por explorar um atributo não menos importante do filme e do vídeo: a condição ao vivo do encontro entre o espectador e a imagem (BALSOM, 2016, p. 44).

A duração dessa performance audiovisual, que varia de 15 a 20 minutos, dependendo da apresentação, é realizada a partir de uma baixa quantidade de alterações, sendo que a própria monotonia e a monocromia se tornam o mote condutor do discurso audiovisual. Num momento em que a aparente repetição visual e sonora se tornam uma constante, qualquer sutil variação pode virar um grande acontecimento. A homogeneidade da coloração da paisagem entra em devir com as frequências sonoras de baixa oscilação. As frequências, por sua vez, entram em devir com a montagem cinematográfica à medida

que as transversalizam e se justapõem em relação a diferentes estradas. A plasticidade, a temporalidade e as alterações cromáticas e de velocidade das imagens, todas muito sutis, aliadas a uma improvisação musical ao vivo criam uma envolvente poesia audiovisual.



Figura 2: Imagem de DEVIRES (GONTIJO; TSUDA, 2018). Fonte: Acervo pessoal.

A performance audiovisual está estruturada a partir da organização ao vivo de seis planos de imagens de estradas captadas numa viagem de carro de São Paulo a San Pedro do Atacama. Sol, chuva, nuvens, montanhas, precipícios, arbustos, desertos de sal e de areia são os elementos que compõem a paisagem, outros, como placas, além de sinalizar distâncias e alertar para momentos de atenção sugerem remetem a vestígios da presença humana. *DEVIRES* traz o entre, a ausência de carros, de cidades, de destinos possíveis, ou seja, de tudo aquilo que situa o espectador dentro de uma lógica espaçotemporal. *DEVIRES* não promove a construção de um espaço dramático narrativo, não conta histórias, não trabalha com personagens, apenas agencia o tempo desses deslocamentos que por vezes

são em retas sem fim em estradas pavimentadas ou de terra e outras em curvas acentuadas, podendo ser compreendida como uma coleção de espaços vazios e naturezas mortas.

Entre um espaço ou paisagem vazios e uma natureza morta propriamente falando, há, decerto, muitas semelhanças, funções comuns e passagens insensíveis. Mas não são a mesma coisa: uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes [...] A distinção continua a ser a do vazio e do pleno, que joga com todas as nuances ou relações no pensamento chinês e japonês, como dois aspectos da contemplação (DELEUZE, 2009, p. 27).

A contemplação abordada por Deleuze no pensamento japonês é um dos elementos fundantes do *DEVIRES*, em que o deslocamento pelas estradas produz um movimento invisível, um devir imperceptível. A transversalidade invisível vai se tornando ou se fazendo visível na relação com a sonoridade e nas relações entre planos por meio da montagem. Uma expectativa de ação e uma sensação de suspensão temporal que se avizinham na espaçotemporalidade *Ma*. O intervalo, o espaço entre, a situação entre, a reminiscência de um som até seu esvaecimento.

Segundo a pesquisadora Michiko Okano, *Ma* apresenta um “entre” de onde e quando acontece o processo de comunicação, um quase signo reconhecível somente por meio de sua concretização em suas manifestações como espacialidade (OKANO, 2007). Espaço-temporalidade. Nas palavras da autora:

Se a espacialidade ocidental é marcada não somente, mas predominantemente pela perspectiva, pretende-se analisar a espacialidade japonesa caracterizada pelo *Ma* como um engendrador de outras possibilidades. A espacialidade *Ma* é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc. Essa semântica é identificada na própria composição do ideograma *Ma*, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o ideograma sol (OKANO, 2007, p. 15).

Nesse sentido, uma sequência de imagens que se sucede sem organizar um sentido, um viés narrativo, uma direção ou um destino. Uma duração que se constitui nesse longo hiato. Linha de fuga sem referência, bloco-linha que apenas atravessa por entre os pontos, sem estabelecer coordenadas: um devir. Nas palavras de Deleuze e Guattari:

Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um *no man's land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro, e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade quanto à distância. O devir é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. *O devir é uma antememória* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 95-96).

### Devir deserto

As estradas funcionam como linhas numa relação não localizável entre os dois pontos, pois, por mais que o filme aconteça, seguiremos contemplando a sequência de imagens que não nos conduz a um desfecho marcado. Esses blocos-linhas nos levam a pensar a performance audiovisual *DEVIRES* como um acinema (LYOTARD, 2004),

ou seja, um cinema que nega sua condição recorrente de contar histórias, em que a letra “a” funciona como uma partícula de negação da estrutura dominante da forma cinema. *DEVIRES* é um cinema ao vivo que se afasta das tradições literárias que marcaram o audiovisual, produzindo um aniquilamento das gramáticas pré-estabelecidas pelo cinema dominante para a construção de narrativas por meio de um esgarçamento dos tempos mortos recorrentes no cinema do pós-guerra. Segundo Lyotard, o acinema é marcado pela imobilidade e pelo excesso de movimento:

A se deixar levar por esses antípodas, o cinema cessa de ser insensivelmente uma força de ordem: ele passa a produzir verdadeiros, quer dizer vãos, simulacros, intensidades gozosas, em vez de objetos consumíveis-produtivos (LYOTARD, 2004, p. 222).

A lógica de consumo não funciona para esse tipo de cinema que foca na sua materialidade, nas luzes que emanam das imagens, nas formas, nas velocidades, nas variações cromáticas. Um cinema que se afasta e se liberta da necessidade de entreter um público e que finalmente se reconhece, como se olhasse o espelho e identificasse seus aspectos constitutivos: luzes, formas e movimentos.

Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura – a tinta; ou o escultor, igualmente, da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar a sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir a consciência de sua matéria – luz, movimento, celulóide, tela (MEKAS, 2016, p. 227).

Retomando a metáfora da criança que observa a chama do fogo

arder para apenas apreciar a sua beleza, temos um cinema da contemplação, da duração, dos movimentos, das cores, das velocidades, das sutis interferências dentro do plano que se tornam verdadeiros acontecimentos e, por fim, das composições, linhas e formas geométricas que promovem a "construção de um estado gasoso da percepção, definido pelo livre percurso das imagens" (PARENTE, 2000, p. 95).

O acinema da imobilização tem como marca uma imagem produzida pelo registro da câmera proporcionando uma instância de identificação. Temos como exemplos os filmes da primeira fase de Andy Warhol, que realizou as obras *Sleep*, *Empire* e *Blow Job* em 1964, que desafiam a indústria do entretenimento, promovem uma reflexão entre as imagens em movimento e a estaticidade da fotografia e sugerem situações fora de quadro.

Andy Warhol, intrigado com seu amante que vivia cansado, pois saíam juntos nas festas e na sequência ia trabalhar como corretor na bolsa de valores, resolveu filmá-lo dormindo. John Giorno aparece em *Sleep*, um dos primeiros experimentos de Warhol no cinema, ao longo de 321 minutos de duração com cenas que se repetem. O trabalho foi pensado para ser um antifilme (um acinema), tendo o artista instruído Sarah Dalton, montadora do filme, a excluir as imagens com muito movimento para torná-las semelhantes e monótonas. O processo se radicaliza em *Empire*, um filme de 8 horas e 5 minutos que registra o *Empire State Building*. Uma imagem em câmera lenta, sem personagens, nem texto, nem música, nem narração, apenas a imagem do topo do edifício, o que amplifica a experiência do cinema como uma arte temporal. O tempo segue seu curso, o dia dá lugar à noite, o prédio é absorvido pela escuridão e algumas luzes se acendem. A imagem em movimento se confunde muitas vezes com a imagem estática. Em alguns momentos é possível ver o reflexo da equipe,

inclusive do artista, nas janelas internas da *Rockefeller Foundation*, local onde a equipe se alojou para filmar o *Empire State*.

Em *Blow Job*, Warhol registra o rosto de DeVeren Bookwalter em close filmado a 24 quadros por segundo e projetado a 16 quadros por segundo, o que diminui a velocidade das ações. Ao longo de 41 minutos, Bookwalter alterna suas expressões entre o prazer e o tédio, com olhos atentos que observam ao redor ou que se fecham numa busca de sensações interiores. A cena provoca o público, que, estimulado pelo título, imagina o que pode estar ocorrendo fora do quadro.

Nesses trabalhos um único gesto ou construção captados numa tomada de longa duração, em sequência e no mesmo enquadramento, levam a um processo de radicalização da lentidão trazida pelo cinema moderno. O cinema que conta histórias dá lugar ao cinema da contemplação, deixa as salas que lembram um teatro (*movie theater*) e se acomoda nas galerias de arte e nos espaços de performance.

As imagens das estradas articuladas em *DEVIRES* têm também como referência o trabalho *Small Roads* (James Benning, 2011), no qual o cineasta parte de tomadas fixas que se assemelham a fotografias de 47 estradas numa viagem de ida e volta da Califórnia à Louisiana, utilizando-se de rotas secundárias e vias vicinais que não constam nos mapas rodoviários interestaduais. Os planos são subitamente atravessados por movimentos inesperados que aparecem periodicamente no quadro, como, por exemplo, um carro que corta a paisagem ou uma lufada de vento que balança as árvores na beira da estrada. James Benning manipula sutilmente as imagens inserindo os acontecimentos inesperados que muitas vezes foram captados em outra localidade para provocar um aspecto de uma suposta realidade.

Em *Small Roads*, estou fazendo muito mais manipulação - levei meses para fazer - e você não está ciente disso. Parece mais real do que qualquer um dos filmes que eu fiz. Estou tentando entender o cenário usando colagens reais que são altamente manipuladas, mas não detectadas. Portanto, é uma maneira interessante do quadro ser rasgado e multiplicado por meios técnicos, e reunido de uma maneira que parece absolutamente real também. O equipamento pode levá-lo em qualquer direção - até a abstração total da imagem ou em direção a uma realidade muito mais próxima. Por exemplo, se estou filmando em uma área em que geralmente ocorrem trovoadas todas as tardes, mas no dia em que estou lá está ensolarada, isso é mais falso do que colá-la para parecer com o que geralmente é. Quando filmei aquele gado na beira da estrada, esperava por uma tempestade da tarde e isso simplesmente não aconteceu. No dia seguinte, eu estava a 160 quilômetros de distância e havia uma tempestade. Paisagem completamente diferente, mas simplesmente inclinei a câmera para eliminar as colinas e fotografar o céu; então eu trago isso, recorto e mexo na borda da imagem para que ela desapareça e você nem percebe que é um lugar diferente. Então, de certa forma, é manipulação, porém em *Small Roads* tudo o que manipulei se tornou mais real para mim: estou tentando reforçar a realidade (BENNING, 2019, *online*).

A manipulação do real promovida pelo trabalho de Benning e em *DEVIRES*, quando a performance audiovisual articula alterações temporais sutis, como velocidades e fusões para a mesma imagem com atrasos de alguns segundos e desfoques em movimento, produz um real para além da realidade que nos leva a um estado de suspensão, apontando para algo que pode se tornar ou vir a ser e emanando processos, qualidades e estados de desejos. Imagens que furtam o presente, que não se distinguem do antes e do depois, do passado e do futuro, ou seja, encontram-se na simultaneidade de um devir marcado pelas ausências nas paisagens monocromáticas que promovem uma desterritorialização em um devir deserto.

[1] Tradução do autor.  
Disponível em: [https://www.robischongallery.com/exhibition/298/press\\_release/](https://www.robischongallery.com/exhibition/298/press_release/).  
Acesso em: 30 jul. 2020.  
No original: *In small roads I'm doing much more manipulation - it took me months to do - and you're not aware of it. It looks more real than any of the films that I've made. I'm trying to make real sense of landscape by using real collages that are highly manipulated, but undetected. So that's an interesting way that the frame can be torn and multiplied by technical means, and completely collaged together in a way that looks absolutely real, too. The equipment can take you in either direction - to the total abstracting of the image or towards a much closer reality. For instance, if I'm filming in an area where generally there's thunderstorms that come through every afternoon, but the day I happen to be there it's sunny, that's more false than collaging it to look like what it generally is. When I shot those cattle on the side of the road I was hoping for an afternoon rainstorm and it just didn't happen. The next day I was a hundred miles or so away and there's the rainstorm. Different landscape completely, but I simply tilted the camera up to eliminate the hills and shot the sky; then I'd just bring that in, crop it and you can fuzzi the edge of the image so it just falls in and you don't even notice it's a different place. So, in a way it's manipulation, but in small roads everything I manipulated made it more real to me: I'm trying to reinforce reality (BENNING, 2019).*

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67).

### Devir oceano

Frequências sonoras com leves modulações, crescentes em alguns momentos, compõem linhas de fuga com paisagens sonoras naturais, num movimento polissêmico de desterritorialização em que significantes são desterritorializados para compor o corpo sonoro textural. A concretude de alguns sons não nos leva a molares significantes e estáticos, mas a dúvidas e tensionamentos. E é exatamente nesse hiato de significância que reside todo o potencial imagético da sonoridade, desse devir musical, "um bloco rítmico desterritorializado, abandonando pontos, coordenadas e medida, como um barco bêbado que se confunde, ele próprio, com a linha, ou que traça um plano de consistência" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 100).

Sons gravados das ondas do mar entram em devir com a oscilação de baixa frequência do ruído branco sintetizado à medida que as frequências sonoras entram em devir com os sinos de carneiro num outro momento. Um devir oceano, em que nenhuma direção é certa, já que todas nos levam a lugar algum. Um devir carneiro, do caminhar arduo por montanhas e rochas, mas sem destino, sem origem, por isso, por sua vez, um carneiro em devir oceânico.

Em um outro momento, temos uma proposição melódica em

*ostinato*, não preenchendo o espaço sonoro como um tema ou um fio condutor da composição, mas como um mote estacionário, rítmico, um ritornelo desterritorializado. Uma repetição que se torna linha de fuga pela ausência de motivação melódica em foco. O conteúdo rítmico e melódico repetitivo se desterritorializa para atuar como mais uma camada, mais uma frequência, numa composição sonora em que não há hierarquização de relevância, não há distinção entre figura e fundo, muito menos alguma preocupação sobre a que fundo e a que figura estamos nos relacionando.

As frequências retilíneas, nesse sentido, atuam como linhas de fuga que se avizinham das diferentes texturas, compondo uma condução por contraposições em que o tempo se mostra ora esparso, ora condensado, ora as duas coisas simultaneamente. Podemos observar indícios de tais possibilidades de explorações espaço-temporais na trilha sonora de Philip Glass para o filme *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio, e na de Toru Takemitsu para o filme *A Mulher de Areia* (1964), de Hiroshi Teshigahara.

Em *Koyaanisqatsi*, Glass imprime um *ostinato* constante que varia em andamento e sensação de velocidade. Em algumas situações, a velocidade de encadeamento de suas notas entra em devir com a imagem, ora acelerada, ora desértica. Evoca sensações com relação à condição desumana do ritmo de vida dos grandes centros urbanos a partir de uma movimentação frenética e repetitiva da proposição melódica. Pontos luminosos vermelhos das lanternas dos carros se desterritorializam em linhas agitadas que perpassam a tela como traços de um desenho realizado em tempo real. Uma grafia hipnótica nos proporciona um mergulho estético extasiante na nossa própria existência doentia. Um devir deserto, em que a sucessão de *ostinatos* desterritorializa-se em texturas em contraste ou ressonância com o vazio íntimo desses espaços.

Em *Mulher de Areia*, de Hiroshi Teshigahara, Takemitsu atravessa a montagem cinematográfica com rasgantes *glissandos* de violinos que nos transportam para uma outra espaçotemporalidade, o fluxo de aceleramentos e lentidões dos pensamentos e da loucura. Graves e agudos desterritorializam uns aos outros em arranjos que hibridizam instrumentos orientais e ocidentais em tensionamentos entre a harmonia e a textura sonora. Tempo do pensar, tempo do acontecer, tempo do observar, todos eles pontuados por esses devires musicais arditamente edificadas como acontecimentos.

Os planos de montagem criam relações pluridirecionais de desterritorialização, ora entrando em devir com o besouro preso no buraco de areia, ora com os reflexos da água na areia, num devir deserto cuja aridez e inspiração mortal se avizinham na instabilidade tonal e na embriaguez rítmica da música. Um contínuo sonoro que cria ligações não filiais e não estruturais dentre os planos, desterritorializando-os e sendo desterritorializado por eles.

O personagem, mesmo quando em plano de *close* em seu rosto, deixa de devir deserto e devir besouro. Em seu rosto não há um rosto, mas uma multidão kafkiana que perpassa diferentes existências, de Josef K a Gregory Sansa. O mesmo com relação ao relacionamento que os personagens criam entre si: uma malha de linhas de fuga que subvertem e molecularizam a relação de homem e mulher. Tudo isso atravessado pelas longitudinais de silêncio e *Ma* dos *glissandos* de Takemitsu, que dão uma outra abertura à dimensão psicológica dos jogos de olhares e outras sutilezas nos gestos dos atores.

A espaço-temporalidade *Ma* se presentifica em toda composição audiovisual do filme, seja no tempo dos acontecimentos das cenas, na tensão das sobreposições propostas por Takemitsu ou até mesmo nas sequências com maior densidade de eventos. Oscilam entre situações de uma ausência perturbadora de perspectiva de saí-

da a hiatos de imagem e som por entre cenas. A condução atinge sua máxima intensidade na cena em que o protagonista ensaia sua fuga. O som do vento sobre as dunas cria uma base de amplo espectro de frequências para os pedais agudos e os repentinos ataques de percussão. Seus passos corridos sobre a areia soam seu desespero e sua impotência frente à vastidão do deserto. A sensação de total ausência de direção é reforçada pela sequência de imagens de dunas em diferentes perspectivas sob a luminosidade do cair da tarde ao anoitecer. Os vazios e os hiatos na música corporificam o estado emocional do protagonista ao mesmo tempo que rendem plasticidade à sensação em si e às imagens. “E é preciso ir até esse ponto, que o som não musical do homem faça bloco com o devir-música do som, que eles se afrontem ou se atraiam, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro” (DELEUZE; GUATTARI; 2012; p. 119).

#### **Devir deriva**

A contínua rota experienciada pelas estradas em trajetórias com linhas sem pontos de saída e chegada, ou seja, linhas sem origem e destino, promove uma desterritorialização da dramaturgia cinematográfica dando lugar a cartografias de sinestésias. Entre as cenas, não há estrutura narrativa, apenas transição e transversalidade. Dentre situações estacionárias, linhas e movimentos promovem uma ausência de causa e consequência, de enredos e personagens, colocando-nos numa eterna deriva. Sem a noção de historicidade e memória, ficamos imersos em sensações, no acontecimento das coisas que acontecem. *DEVİRES* é uma acontecência, um devir deriva.

Uma ausência de rostidade, de uma construção dramática baseada em personagens e objetos subjetivados, e paisagens dando suporte como entorno. O entorno existe como devir, uma linha de fuga que convida o espectador a entrar em devir com sua própria de-

riva, suas próprias indefinições e incertezas, na medida em que essas paisagens traçam longitudinais por entre a brancura e a opacidade das nuvens, a aridade que emana das pedras e rochas e a solidão advinda da chuva.

As sobreposições de ritmos, topografias, luminescências, texturas, granulações, oscilações, naturezas e temperaturas rendem à composição audiovisual um fluxo detalhado e diversificado de desterritorializações e reterritorializações em concentrações de densidade variadas ao longo do tempo, que transversalizam e perpassam sensações das imagens e do espectador como se não houvesse ruptura espaçotemporal entre olhar e tela.



Figura 3: Imagem de *DEVIRES* (GONTIJO; TSUDA, 2018). Fonte: Acervo pessoal.

A precariedade da imagem nos agracia com sua instabilidade, ou melhor, nos traduz, em cores e formas, sua metaestabilidade – um estado de sistema no qual toda a sua potência se encontra no seu mais alto nível de tensão, podendo irromper inúmeras reações a qualquer momento, numa erupção energética que durará até que o sistema não tenha mais energia potencial e perca toda a sua capacidade

de transformação. A iminência de um acontecimento reverbera na sensação de possível falha e travamento no sequenciamento imagético, numa dupla condução metaestável da dramaturgia e da materialidade imagética. Sobre esse aspecto, Deleuze, em seu artigo “Gilbert Simondon, o indivíduo e sua gênese físico-biológica”, para a revista *Caderno de Subjetividades*, nos coloca que:

[...] o que define essencialmente um sistema metaestável é a existência de uma “disparação”, pelo menos de duas ordens de grandeza, de duas escalas de realidade díspares, entre as quais ainda não há comunicação interativa. Ele implica, portanto, uma *diferença* fundamental, como um estado de dissimetria. Se é, entretanto, sistema, é à medida que nele a diferença é como *energia potencial*, como *diferença de potencial* repartida em tais ou tais limites. Neste ponto, a concepção de G.S. nos parece poder ser reaproximada de uma teoria das quantidades intensivas; visto que é em si mesma que cada quantidade intensiva é diferente. Uma quantidade intensiva compreende uma diferença em si, contém fatores do tipo E-E ao infinito e se estabelece primeiro entre níveis díspares, ordens heterogêneas que só entrarão em comunicação mais tarde, em extensão. Como o sistema metaestável, ela é estrutura (ainda não é síntese) do heterogêneo (DELEUZE, 1993, p. 121).

As falhas de resolução da imagem, por sua vez, nos presentiam com uma textura única que nos traz vivacidade ao momento, ao acontecimento, e nos permitem uma condução muito mais por modulações que por molduras. Pequenas variações, microgestos, sobreposições de mesmos, baixa frequência nas oscilações. Uma *gestalt* outra, em que não se evidencia figura nem fundo, rosto nem paisagem, apenas passagem. Como coloca Simondon, “moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável” (SIMONDON apud DELEUZE, 1991, p. 36).

Finalmente, se o conceito de Lyotard de acinema nos aponta

para a materialidade imagética do cinema, em *DEVIRES* sobrepomos a ela a espaço-temporalidade *Ma* enquanto uma grafia audiovisual baseada na sensação de tempo suspenso e metaestabilidade. Sua presentificação espaço-temporal se dá como uma transversal entre a monocromia e monotonia das imagens e as lentas oscilações das frequências sonoras. Uma imobilização em constante tensão eletroestática fagulhante numa crescente energética em vigor e potência.

## REFERÊNCIAS

BALSOM, Erika. Irreprodutível: cinema como evento. In: MENOTTI, G.; BASTOS, M.; MORAN, P. (orgs.). **Cinema Apesar da Imagem**. São Paulo: Intermeios, 2016.

BENNING, James. **James Benning: small roads**. Robischon Gallery: Denver. Press release. 21 de março a 04 de maio de 2019. Disponível em: [https://www.robischongallery.com/exhibition/298/press\\_release/](https://www.robischongallery.com/exhibition/298/press_release/). Acesso em: 30 jul. 2020.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, G.; SIMONDON, G. O indivíduo e sua gênese físico-biológica. **Caderno de Subjetividades: O Reencantamento do concreto**, PUC-SP, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 120-124, 1993.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34. 2012. v. 4.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2004.

MEKAS, Jonas. **Movie Journal: the rise of the new american cinema 1959-1971**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.

OKANO, Michiko. **Ma: Entre-Espaço na Comunicação do Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. 180 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus Editora, 2000.