



## **Tempo e corpo: a dialética no cinema de Gus Van Sant<sup>1</sup>**

Rafael Batista DIAS<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### **RESUMO**

A fenomenologia de Husserl inaugurou o tempo moderno em que é possível experienciar a temporalidade pelo autoconhecimento que se estabelece de um objeto em função do “outro”. Partindo do conceito de duração de Bergson e do imagem-cristal de Deleuze, este artigo busca analisar a relação do tempo moderno e fragmentado dentro da produção de sentidos e da materialidade do corpo no cinema de Gus Van Sant, especificamente na “Trilogia da Morte”. A questão se põe em termos epistemológicos e ontológicos: como o “ser” pode lidar com a memória do trauma em uma cultura ocidental da morte como valor negativo e não como uma negatividade hegeliana?

### **PALAVRAS-CHAVE**

Teorias do tempo; "duração"; “imagem-tempo”; “katabasis”; reconfiguração espaço-temporal.

Um cinema de ruptura particular, pontuado pelo afeto e pela exegese dos corpos, tem se interposto como enfrentamento/deslize em uma cultura contemporânea do caos e do tempo fragmentário. Cada vez mais visível nos meios de massa, esse tipo de produção intelectual e poética, que surge no Pós-Guerra de 1945 como “new waves”, dialoga com uma narratividade que prescinde do tempo cronológico, do passado estanque - muitas vezes apenas nostálgico - e do futuro intangível para reconstruir novas iconografias em uma sociedade cuja memória passa a se constituir pelo aparato tecnológico: solta, livre, re-desenhada e difusa. Nesse sentido, constituir um olhar dialético parece urgente, não na acepção subjetiva marxista e histórica, mas hegeliana. A sétima arte, refundada em novos discursos e contextos a partir da modernidade, já

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Jornalismo do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Comunicação do PPGCOM-UFPE, email: [diarafael@gmail.com](mailto:diarafael@gmail.com).



assistiu a experimentações desse gênero que põe o tempo como cerne da diegese, seja em narratologias advindas do celeiro eurocêntrico de Alain Resnais e Jean-Luc Godard, seja em polos transnacionais mais recentes, com Lucrecia Martel e Fernando Solanas, como representantes na América Latina, e Apichatpong Weerasethakul e Hou Hsiao-Hsien, na Ásia. A reconfiguração espaço-temporal também foi levada a extremos nunca vistos no cinema da antiga-URSS com Andrei Tarkovsky e Aleksandr Sokúrov, verdadeiros “pintores” da imagem. Entre aqueles que se preocupam não com a tridimensionalidade e o simulacro da representação da realidade, mas com um cinema puramente desvinculado do universo ôptico, podemos incluir artefatos do cinema independente americano, ou pelo menos obras de diretores que se legitimaram à margem de Hollywood, ou se mantêm no limiar fluido entre a indústria e a expressividade autoral. Gus Van Sant (1952- ), cineasta que forjou sua identidade na era da virada afetiva (“affective turn”) e dos estudos de gênero que marcaram os estudos pós-estruturalistas e culturalistas nos anos 1980, seria uma espécie de reserva sensível de um cinema que se volta aos sons e urgências do *zeitgeist* pós-moderno. Primeiramente focado na ressaca da Contracultura dos anos 1950/60 e nos arquétipos marginalizados (toxicômanos, indigentes, poetas, loucos e prostitutas), Van Sant parte de uma literatura *beat*, uma inspiração nostalgicamente devedora a Shakespeare e aos métodos neovanguardistas, para mergulhar no abismo ontológico da imagem: minimalista, esvaziada e inteiramente entregue ao fluxo temporal.

Compondo um cinema híbrido que se apropria do cinema psicológico da Europa Oriental, deliberadamente com recorrências empíricas a produções de Chantal Akerman (“Jeanne Dielman”) e de Béla Tarr (“Satántango”), e as introduz em códigos da narratividade ocidental, Gus Van Sant elaborou uma “Trilogia da Morte” (“Gerry”, “Elefante” e “Últimos Dias”) que rearticula o tempo, ciência transformada em procedimento não-natural, pela movimentação dos corpos, matéria humanizante. A desterritorialização do homem supratecnológico em “Gerry” (2002), o terror desconstruído pelo labirinto austero em “Elefante” (2003) e a alienação metalinguisticamente cinematográfica em “Últimos Dias” (2005) são costurados por uma temporalidade suspensa, que, ao resvalar entre o passado e o futuro para constituir um presente sempre acionado (“presente-ever-present”), aponta para um cinema que se constitui em “imagem-cristal”, como definiu Deleuze, no qual há uma coalescência de experiências e memórias. Cabrera (2006) analisa que, em uma produção



cinematográfica puramente fenomenológica, o tempo adquire um status revigorante para uma sociedade de imaginário repartido e não-orgânico:

“Há alguns filmes que não são estritamente filmes de transformações dialéticas, mas parecem *feitos de tempo*, nos quais a historicidade do real se mostra de maneira plena. Certamente o cinema já é, *per se*, inevitavelmente um mundo feito de tempo, de sequencialidade, de momentos; é a arte temporal por excelência, onde até o estático, paradoxalmente, em movimento. O cinema vive da própria historicidade do espectador, de seu olho, da própria dinâmica da vida.”  
(CABRERA, 2006, p. 227)

O percurso sobre “negatividades” (a morte, o abandono, a melancolia, a nostalgia literária, o tempo resoluto, o nada) como um mecanismo hegeliano por uma historicidade do pensamento e da condição humana circunscreve esta fase do cinema vansantiano em uma investigação aplicada a um fim nobre, de esvanecência, de imanência. Mas como o jogo arbitrário de imagens puras, baseado na autorreflexividade racional, pode ser leito fértil para a fluidez de um corpo sensual e consciente? O que faz com que possamos atribuir a Gus Van Sant, cujo temperamento autoral se arregimentou por dispositivos e *motifs* pósticos (o *road movie*, a estrada, as nuvens), um lastro de entrega tão imensamente profunda a ponto de se transfigurar em uma estética da ontologia do ser? Para tentar chegar à razão desse percurso, é preciso refazer a historicidade do tempo, dos novos modelos de memória e de tecnologia com os quais se estabelecem esses pontos de tensão/afrouxamento. A questão que se impõe, então, é analisar um cinema que se compromete em fazer uma inversão epistemológica da morte: de cadáver a matéria-prima.

## **1. O tempo expressivo e fragmentário**

O tempo, *a priori*, é uma convenção, ou seja, uma forma de organização social contra a vertigem. Como assinala Puente (2010), os períodos e ciclos criados pela humanidade, sejam com base nas oscilações dia/noite, estações climáticas, cálculos quânticos ou análise de fósseis, servem para não nos sentirmos perdidos e sem referência temporal. No entanto, desde a Grécia Antiga, a humanidade se defronta com



pontos de fuga e imprecisões que escapam à racionalidade de um pensamento universal. Platão (427 – 347 a.C.) formulou a primeira ideia de um tempo associado à eternidade, adotada como padrão de medida pelo senso comum até a modernidade, sobretudo com o advento científico: a de uma imagem móvel do imóvel. Pela concepção platônica, o que nós vemos, os movimentos da natureza e dos astros, obedecem a uma lógica, a um “timeu”, que marca e oprime o aleatório e o errático.

Outros filósofos falaram de uma relação temporal que pressupõe um movimento ou uma atividade interior da consciência. Aristóteles (348 – 322 a.C.) revisa o postulado temporal platônico complexificando o conceito de movimento, que estaria atrelado a uma percepção da mudança de um estado da natureza, de anterior para posterior. O tempo aristotélico seria, portanto, ainda uma medida uniforme, porém regido por um humor constante, regular, engendrado naturalmente e não-fixo.

A conceituação pré-moderna do tempo sobrevém, séculos mais tarde, com Santo Agostinho (354 – 430), que pensa o conceito abstrato a partir da eternidade de Platão, mas diz que o tempo é feito daquilo que apreendemos da experiência (“memória”, “espírito”, “subjetividade”), e Edmund Husserl (1858 – 1938), que aponta para os fluxos de consciência como saída para tentar estabelecer analogias dos objetos, criando, assim, a teoria fenomeno-lógica. A fenomenologia nada mais é que a observação empírica dos entes sobre os quais construímos nossa representação subjetiva das coisas: há uma conformação quanto à incapacidade humana em captar um “sujeito absoluto”, mas essa limitação não se dá mais por uma “essência” inatingível e etérea, e, sim, de uma consciência que se estabelece em função de algo, de uma intenção de um objeto que se coloca perante o outro. Tal ideia abre precedente para teses antropocêntricas que nasceriam após o Renascimento. A noção do instante de Henri Bergson (1859-1941) e a estratégia hermenêutica de Martin Heidegger (1889-1976), este que cria sua própria filosofia do tempo estabelecendo o conceito do “ser-aí” (“Dasein”), o homem como horizonte temporal, legitimaram pensadores do cinema a articular o tempo a partir de uma nova dinâmica contemporânea não ôntica mas ontológica.

Essa relação fenomenológica husserliana parece ser suscitada quando nos voltamos para a teia tecnológica e de instrumentação múltipla que se abre à humanidade contemporânea. Passamos, cada vez mais, a nos tornar entes em contato revelador com outros entes pela mediação de imagens, sejam fixas (fotografia), móveis (cinema) ou de arquivo. Essas coletas redimensionam a memória e a experiência, e, por conseguinte, a nossa relação com o tempo, que ganha camadas mais intrínsecas. Como atesta Kilbourn



(2010), falar em uma arqueologia do tempo deixou de ser apenas utilitária e unitária para se transmutar em um fenômeno de “funções cognitivas e uma constelação de metáforas conectadas”, formatando um novo discurso social:

“Eu chamo de ‘modernidade’ mais tematicamente, em termos de uma certa metaforicidade tecnológica, o que Martin Jay definiu como ‘era moderna, descrita várias vezes como o apogeu do perspectivismo cartesiano, a idade da imagem globalizada, e a sociedade do espetáculo e do monitoramento’. (...) Filosoficamente falando, então, esse senso de modernidade é determinado pelo que Jay (citando Levinas) classifica como “a tradicional preocupação filosófica com uma ontologia baseada na eterna ordem da visão presente, exemplificada, no Século 20, pelo cinema” (KILBOURN, 2010, p. 3)

Vivemos, assim, em um tempo expressivo, mas fragmentário, repartilhado pela experiência em seus diversos aparatos físicos; podemos, então, pensar em várias memórias institucionalizadas pessoais ou coletivas que, a cada dia, acumulam-se em caixas-pretas (“black boxes”) como o álbum, o arquivo etc. Essas peças, paradoxalmente, formam um todo homogêneo em virtude de contingências político-sócio-econômicas do Capitalismo Tardio; amorfas, armazenadas e arbitrariamente acionadas, elas somente “acordam” mediante interesses. Sutton expõe essa metáfora ao afirmar que “a história da modernidade e a resposta da arte a ela (particularmente por meio do cinema e da fotografia) é uma unificação do tempo e do espaço. Modernidade é a criação de um regime unificado de tempo que é codependente do capital – tempo como caixa-preta” (SUTTON, 2009, p. 16).

Nesse aspecto, embora sua preocupação seja mais de ordem filosófica que política, Gilles Deleuze formula os conceitos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo” a partir da ideia da “duração” bergsoniana (tempo como intervalo) para se constituir como um antípoda do tempo cronológico, esquemático e monolítico das sociedades modernas. As duas células de imagem, ambas concebidas como unidades originais do cinema, teriam comportamentos distintos: a primeira se ocupa da ação e reação, é “matéria fluida formada de imagens em movimento separadas por um hiato ou devir universal” (VASCONCELLOS, 2006, p. 84); já a segunda é a forma pura e transcendental do tempo, um regime de apresentação temporal direta da experiência,



mas contaminada por momentos do falso. Os conceitos de imagem atual e imagem virtual comportam-se como enfrentamento ao esquema sensório-motor do mundo físico. Partindo do bergsonismo de um passado-presente dialético, Deleuze chega à coalescência desses dois tipos de imagem: a imagem-cristal, estrutura bifacial, indiscernível, que revela e esconde os fiapos do tempo.

Se na imagem virtual ou imagem-tempo já temos um “acontecimento” contraído, minimalizado, o regime cristalino deleuziano instaura uma versão extrema de um momento único e, ao mesmo tempo, duplo: como um perfeito relicário, nele passam fluxos do passado sob um registro efetuado no presente. Tem-se, então, um presente sempre contínuo (“present-ever-present”) que expressa o aqui e o agora. Esse instante particular e corpóreo foi metaforizado por Deleuze pela estrutura do “Aion”, a meta ideal, kantiana e portanto não-corpórea, sobre o qual um evento tenta tocar em um “ponto arbitrário ou aleatório de um passado próximo e futuro imanente” (SUTTON, 2009, p. 74). Esse presente vivo, vertiginoso, que condensa o futuro e atualiza o passado, cria um efeito incontrolável que Deleuze descreve como um “devir-louco” (“the becoming-mad of depth” ou “depths”). Ainda Sutton, ao analisar a teoria deleuziana da contração da memória em relação “ao caos do presente”, defende esse dispositivo para criação de identidades e de organização do armazenamento do passado e da imaginação:

“Então nós temos três elementos que produzem tempo para a nossa própria identidade: duração como mudança contínua, memória como nossa consciência da duração (imagem de duração) e do tempo, e o senso de passado, presente e futuro a partir dos quais nossa consciência é criada. Eles estão em constante movimento e interação, apesar de nós dependermos totalmente do tempo como algo confiável e das nossas identidades como construções imutáveis” (SUTTON, 2009, p. 36)

Essa disrupção da cronologia, revelando um tempo como unidade corpórea suspensa (e, assim, também se tornando corpo), mudança pura ou casualidade, provoca uma “redenção” da imagem por si mesma. Em contato quase tangível, mas visualizável e, portanto, consciente com seu duplo, o cinema se desdobra em um “frame” único, uma fotografia de imanência. Essa situação leva a uma experiência ontológica descrita por



Freud e resgatada por Kilbourn sobre o “Unheimlich”<sup>3</sup>, expressão alemã que é negação da ideia de algo familiar, estritamente íntimo. Em uma imagem cristalina, podemos nos deparar com esse estranhamento: a autoconsciência fenomenológica de uma alteridade próxima a nós, aquilo que nos é quase irreconhecível, mas duplo e negativo a nós mesmos. A morte, tema recorrente na trilogia vansantiana, assume esse caráter de mistério, quase metáfora-clichê, mas que se efetiva de forma direta e precisa para nos contrapor com a possibilidade de um ser “estranho um pouco familiar” que nos foge da memória, já que não passamos por essa experiência ainda. A indexabilidade da ausência na imagem ou o uso de espelho e superfícies de reflexo no cinema seriam outras situações possíveis que nos põem em uma posição autorreflexiva.

A contração dos acontecimentos em uma única cena, e não apenas uma imagem, também pode ser entendida como um substrato de bergsonismo, duração que não se legitima por um tempo puramente abstrato mas espacializável. Vemos essa situação na disposição labiríntica dos corredores do colégio em “Elefante”, ou na casa do músico Blake em “Últimos Dias”. O cinema como “arquitetura do tempo” se aproxima de uma estética minimalista, percepção que, do ponto de vista histórico, guarda correlação com o idealismo modernista. No entanto, como lembra Batchelor, esse tipo de análise abre para uma série de leituras difusas sobre a poética: “O minimalismo foi considerado por alguns o epítome de um ‘mundo sem fragmentação, um mundo de unidade de costura’ (Colpitt 1990), ao passo que para outros um mundo sem centro’ (Krauss 1977)” (BATCHELOR, 2004, p. 8). Assim, a imagem-tempo reforça sua identidade ambígua.

Nesse momento, em que corpo e tempo parecem agir um sobre outro, marcando um novo lugar do cinema, a narratividade parte do patamar de agenciamento ou “d’actant”, como caracterizou Deleuze, para um *status* de “voyant”<sup>4</sup>. Numa sociedade transformada pela tecnologia e pelo desdobramento de múltiplas formas de apreensão do passado em formato físico, do celulóide e agora digital, a constituição dessa memória prostética ganha relevância em um cinema que cumpre o papel de (re)operar historicidades coletivas e pessoais. A imagem-tempo proporciona um processo de reorganização de lembranças, afetos, sonhos e imaginário em uma “memória palimpséstica, conceito sobre uma reescritura da memória, natural ou artificial, que é apagada” e tem a chance de ser renovada (KILBOURN, 2010, p. 36).

---

<sup>3</sup> Em inglês, “uncanny”, no sentido de “algo familiar pouco próximo”. Kilbourn, 2010, p. 110.

<sup>4</sup> O cinema “d’actant”, de quem faz a ação, representa a imagem-movimento; cinema “de voyant”, fundado na observação da imagem-tempo. Killbourn, 2010, pág. 36



Assim como o tempo passa por uma transformação profunda nos modelos de produção de memória e no cinema, a *mis-en-scène* do corpo surge como potencial reflexo da mudança do olhar. Não somente essa alteração de paradigma se efetua nele como a partir dele se enreda uma jornada particular por camadas de uma nova historicidade.

## 2. Corpo-cadáver e corpo-abismo

A “Trilogia da Morte” de Gus Van Sant marca a posição do corpo e sua relação com o espaço, a paisagem e suas origens. Trata-se de um devir ontológico, um “vir-a-ser já sendo” de uma materialidade que se presume finita, existencialista e tensa, mas que, por meio do movimento, projeta a si própria contra a fatalidade do fim. O drama físico, ou via-crúcis do ser, é apresentado de maneira diferente em cada filme, porém sob mesmo tratamento estético: em “Gerry”, no (des)encontro dantesco de dois adolescentes homônimos, “dois Gerrys” que se perdem no deserto; a reconstituição multiespecular e labiríntica do massacre de Columbine, de 1999, em “Elefante”; e, em “Últimos Dias”, que evidencia o colapso do corpo de um astro de rock, livremente inspirado no músico *grunge* Kurt Cobain, que se mata após dias enclausurado com quatro amigos em uma mansão. Nos três exemplos, vemos uma matéria orgânica, viva, sensual, em conflito com o destino da morte, trágica na maioria das vezes.

O registro da agonia lenta, que para alguns deles só se consome no ato final, como no caso de “Elefante”, perpassa por um ritmo de duração bruta, com planos sensuais e que quase se tornam como uma extensão corpórea. O tempo, assim como o sol em “Gerry”, que queima o solo e os oprime fazendo com que olhem para baixo, converte-se pelas lentes de Van Sant em uma abstração tênue que tenta acompanhar o ritmo da caminhada, da batida do coração e outros elementos táteis e puramente carnavais. Esse status suspenso de “monitoramento”, operado por meio de *travellings* e *steadicam*, repete-se nos outros dois filmes: o que vemos é o tempo corporificado. Por sua vez, as personagens deambulam, cumprem sua sina, correm, ou se livram, constituindo movimentos de um corpo-trivial, um corpo-cadáver. Segundo Moëllic, ao analisar “Gerry”, essa massa rítmica se torna uma “coreografia dos corpos no deserto”:



“Se Gus Van Sant queria captar a duração bruta, a tensão de um lado para outro, sem maquiagem, ele conseguiu capturar, em seus planos cheios de afeto sensual, o ritmo exato de uma amizade que se consome sob o sol. Capta com precisão a complexidade e a intimidade do ritmo da fala (a discussão em frente à fogueira, o diálogo surreal da cena sobre a rocha...), bem como a de seus passos ao final da jornada, até onde a fusão em que este Gerry mortal é absorvido em um outro” (MOËLLIC, 2009, p. 124)

Essa experiência do devir-morte dá-se por marcas cinematográficas: a fadiga dos Gerry que marcham resolutos enfrentando tempestades de vento em uma narrativa arrastada, a música repetitiva de Alex tocando “Für Elise”, de Beethoven, no instante anterior à chacina em “Elefante” e a mutabilidade progressiva do corpo de Blake em “Últimos Dias”. No caso de “Gerry”, temos um embate corpo-a-corpo do duplo por excelência, e câmera evidencia isso pela tomada quase justaposta dos rostos em *superclose ups*. Como lembra Kilbourn, essa relação de alteridade com o reverso da vida, a memória *versus* a morte já foi objeto de valor da literatura e sua narrativa clássica. Aludindo às epopeias gregas da “Ilíada” e da “Odisseia”, de Homero, ou, pelos desdobramentos mais recentes, às narrativas modernistas de Kafka diante dos intrincados porões sociais, esses três filmes parecem empreender um esforço de “katabasis”, uma descida às zonas mais profundas para se obter o conhecimento de um outro mundo. “Para Tarkovsky, a psico-katabasis (“jornada mental”) é a instância visual da memória como epistemologia: não há o “si mesmo” fora da memória” (KILBOURN, 2010, p. 73).

A morte na trilogia vansantiana é, então, estendida, destrinchada e decodificada como redenção do tempo, metáfora para salvação da condição dos corpos ali colocados de forma casual, mas peremptoriamente condenados ao fim. O corpo mortificado ganha seu ponto de deriva, seu alter-ego de um corpo-abismo, que cumpre uma caminhada pelo vale de negatividades em busca da sua própria imanência. Assim, corpo e tempo, matéria e memória, natural e artificial se permutam entre si em um “mise en abyme”, expondo um “labirinto de pontos de vista que são recompostos e cada um deles é cristalizado antes de serem transformado no outro” (SUTTON, 2009, p. 114). Essa posição ambígua, sem julgamento moral, do olhar é percebida em “Elefante” com as diferentes versões para cada história dos estudantes, tanto a partir da ótica daqueles que



foram assassinados quanto dos jovens metralhadores. Assim, podemos dizer que a imagem-tempo chega ao auge do regime cristalino, em que afetos, sonhos e lembranças se fragmentam para depois formar um novo outro, coalescente e indiscernível.

Courville compõe uma interessante metáfora para entender a ontologia na “Trilogia da Morte” de Gus Van Sant. Partindo da perspectiva da dança e da pantomina da obra “Sur le théâtre de marionnettes”, de Heinrich von Kleist<sup>5</sup>, observa-se que a emergência dos corpos no contemporâneo é um produto fenomenológico da gravidade natural e da dualidade entre a “marionete”, aqui sob a epistemologia de um corpo afetado, e a matéria humana. O corpo é um ser preso ao devir-colapso, enquanto que o fantoche mimético seria uma articulação de superioridade estética que resiste ao centro de gravidade de movimento: ele é célere, leve, fluido e idiossincrático.

O cinema, em sua finalidade ética, filosófica, poética, seria esse fantoche: propõe uma interação dos corpos com o espaço, o tempo, o outro como morte e matéria opaca, produzindo uma experiência e uma intimidade imediata:

“A morte não ocorre fora da tela, ela se materializa, mesmo antes do desastre criminoso. Tem lugar na narrativa por uma encenação que situa o corpo entre a inexistência e a realidade, a transformação da vertigem entre o ser e o não-ser; entre o peso do corpo, que de repente se tornou inércia, já condenado antes a morrer na imobilidade mortal, e a graça arejada dos corpos boiando, a imaterialidade do corpo – ambas impulsionadas por uma centelha de vida e o “déjà morts”, etéreos como um espectro pré-póstumo” (COURVILLE, 2009, p. 135)

A simbiose de um tempo lento, cuja duração corresponde à extensão dos planos, e o registro suspenso das camadas abissais do “outro”, que é também “eu”, produzem um estado de hipnose, em que o sonho e realidade se misturam organicamente. A câmera engendra, então, um movimento que amplifica a tensão entre o corpo e a morte como seu duplo. A percepção confusa abre possibilidade para a intensificação do processo de *katabasis*.

---

<sup>5</sup> Heinrich Von Kleist, “Sur le théâtre de marionnettes”, trad. do alemão para o francês por Jacques Outin, Éditions Mille et une nuits, 1993.

### 3. A morte “necessária”

A visão fenomenológica de Husserl possibilita que o dado empírico seja matéria-prima, mesmo uma “matéria-prima aparentemente morta”, e que a partir dela possamos extrair um substrato enriquecedor. A experiência da “câmera aberta”, por exemplo, corresponde a uma maneira de compor uma narratividade que, em outros momentos de vanguarda modernista, como a *pop-art*, mostrou-se eficaz em apreender uma experiência mais ampla. Bergson e Deleuze trouxeram, em seguida, o horizonte ético-político para defender uma arte que se preocupe com as vicissitudes temporais.

No entanto, pensar a temporalidade em si apenas não basta; ela também se relaciona com a historicidade do pensamento. Para isso, a filosofia hegeliana projetou o indivíduo como um ser ontológico capaz de concatenar e rever sua posição no mundo, apropriando-se da sua ideia de sujeito. Para Hegel, o ser humano não deveria enxergar somente o que se passa em seu interior; é sua função, ou pelo menos deveria ser, buscar um “sentido espiritual” para atingir a autodeterminação no mundo.

Partindo da introdução da temporalidade na historicidade do pensamento, a teoria do tempo de Hegel instaura a dialética, não no sentido marxista de produzir uma síntese, mas de gerar “uma negação determinada, relativa ao objeto negado, uma negação enriquecedora que, ao mesmo tempo que nega, inclui, aceita, incorpora, enriquece” (CABRERA, 2006, p. 217). Negar, portanto, seria uma ação “necessária”, e não contingente e eventual, para a dinâmica do desenvolvimento do ser para si.

A concepção filosófica hegeliana de uma “morte necessária”, ou de um processo de dor e riqueza, assemelha-se à dialética do regime cristalino deleuziano: o choque entre tempo (ciência) e corpo (matéria) provoca um devir-ser (outro transformado). Porém, a aplicação plena da dialética se faz presente quando este ser autoconsciente produz um conhecimento sobre sua existência no mundo. A morte da “Trilogia da Morte” de Gus Van Sant seria uma etapa para a constituição desse saber doloroso, concreto, mas necessário. Como fio condutor para a memória, o corpo passa a ser historicidade pura. É matéria dinâmica e constantemente superada por novos conceitos. A tragédia e o trauma da morte, como são tratados pelo Ocidente, ganham, assim, contornos de transcendência com a proposta narrativa de Van Sant. O tempo fragmentário e afetuoso que lança o cadáver-abismo contra si mesmo sugere uma



dialética em que a matéria não deve se deixar oprimir pela tecnologia e pela fatalidade. Como arremata Sahm (citando Payot e Nietzsche), o movimento de “solução negativa” pode ser uma epifania por meio do pensamento racional:

“Conhecer é, antes de tudo, transferir ou transportar, circular continuamente, passar incessantemente de uma imagem a outra, sem que jamais este percurso se fixe sobre uma figura que seria a geradora não mimética de todas as outras. Todo começo já é resultado de uma comparação: ele já é reflexo ou analogia, da mesma forma que todo objeto só é apreensível sobre o fundo das relações múltiplas nas quais ele se esgota. Vivemos assim em uma explosão de diferenças, a qual só pode responder uma “explosão de intuições metafóricas”; apreender o mundo é, portanto, deslocar sem fim, produzir equivalências, deixar-se enredar em um desencadeamento ou desatino de aproximações: nós vivemos na separação” (SAHM, 2011, p. 91)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques et all. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BOUQUET, Stéphane; LALANNE, Jean-Marc. **Gus Van Sant**. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 2009.
- CABRERA, Júlio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Trad. de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- COURVILLE, Florence Bernard. “La pesanteur et la grâce”. In: **CALVET, Yann et LAUTÉ, Jérôme (org.). Gus Van Sant - Indé-tendance, Éclipses Revue de Cinema nº 41**. Paris: Éclipses, 2009.
- MOËLLIC, Pierre Allain. “L’art du grand écart”. In: \_\_\_\_\_,  
\_\_\_\_\_.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- KILBOURN, Russel J. A. **Cinema, Memory, Modernity: the representation of memory from the art film to transnational cinema**. New York: Routledge, 2010.
- PARISH, James Robert. **Gus Van Sant – An unauthorized biography**. New York: Thunder’s Mouth Press, 2001.
- PUENTE, Fernando Rey. **O tempo**. São Paulo: Martins Fontes: 2010.
- SAHM, Estela. **Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SUTTON, Damian. **Photography, cinema, memory: the crystal image of time**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.