

CORPOS UTÓPICOS E EDUCAÇÃO: POR UMA HETEROTOPIAS DAS IMAGENS

Juliana Soares Bom-Tempo.
Prof.^a Dr.^a do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia.
ju_bomtempo@yahoo.com.br



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 panorâmica 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 em uma sala. A câmera, entre focos e desfocos, apresentam 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”; apresenta que as eleições para essa associação serão indiretas. Os estudantes se agitam. Alguns se mostram favoráveis pela oportunidade de construção de um grêmio que os represente; outros, contra o modo de eleição, reivindicando poderem escolher seus representantes. Outro personagem questiona a capacidade que os estudantes teriam de votar, de saber e de terem 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 de pós-ditadura no Brasil, momento das eleições indiretas, tendo como cenário principal uma escola pública do Estado da Bahia. Em meio à efervescência política e às desconfigurações de um sistema de governo ditatorial, 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. Relações nacionais, escolares e pessoais se cruzam produzindo certa urdidura imagética que conecta o global e o local em imagens clichês, ditas, previstas 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 outras entradas, figurando outros espaços nas imagens. Assim se propõe aproximações com tal produção cinematográfica, com um olhar visionário do flamejar das imagens, em busca por sentir calores que exijam do espectador aproximações atrevidas, a partir de um sopro junto 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 esplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevava-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 de que, nas imagens do filme “Depois da Chuva”, arderiam potências que forçam o pensamento diante da composição imagética ali proposta. A aposta deste texto vai em direção a essa implicação, em busca por encontrar uma heterotopia das imagens desenhadas junto às 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.

Michel Foucault (2013) afirma a existência de lugares outros, lugares com variações de regimes de relações que existiriam em qualquer sociedade, lugares heteróclitos, formados a partir de elementos de naturezas diversas.

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, p. 19 – 20).

Espaços heterogêneos, de formações diferenciadas e composições multiplicatórias. Espaços outros, contraespaços presentes em todos os grupos humanos, sendo esta uma constante nas sociedades e considerando ainda que nenhum deles permanece estático, ganhando variações, nuances, cores, calores, afecções e composições mutantes. Há nesses processos, heterotopias de preferências em cada

sociedade, heterotopias de crise e de desvio; produzindo ainda variações nas heterotopias existentes, extinguindo algumas e criando outras. Além disso, há a justaposição de espaços incompatíveis, como acontece num teatro, por exemplo.

Há nas heterotopias composições com aberturas e fechamentos. Entra-se nelas por obrigação, como é o caso das prisões ou das escolas, ou ainda por ritos de passagem e de purificação. De outra parte, existem heterotopias abertas como lugares construídos de forma ilegal em que entram apenas os iniciados. Deste modo, as heterotopias se constituem como contruções de outros lugares, criando imaginações que denunciam a realidade ou criando outros espaços reais tão meticulosamente arquitetados quanto desarranjados. Considera-se ainda que essas duas operações de construção heterotópica se misturem, se justaponham e se façam de forma híbrida.

Todo desenvolvimento conceitual em Foucault se dá a partir de um pensamento ligado aos espaços, aos contraespaços e às formas de uma sociedade se distribuir nos e com esses espaços. Mas seria possível pensar uma heterotopia das imagens ou ainda construída nas imagens de uma produção fílmica, no caso em questão, junto ao filme “Depois da Chuva”? Haveria a abertura desta heterotopia conceitual foucaultiana a uma aproximação com o conceito de imagens proposto por Gilles Deleuze?

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 (DELEUZE, 1983;1985). Retira-se, deste modo, a imagem da ideia de representação mental, para pensá-la como processo que engendra variações nos planos da sensibilidade e da criação, considerando a pluralidade dos regimes de signos e das semióticas que se proliferam nas produções imagéticas.

A presente perspectiva coaduna com as ideias do filósofo francês Gilbert Simondon (1964) ao afirmar que os processos de individuação nos níveis biológicos, mas também nos sociais, políticos, técnicos, artísticos e subjetivos, trariam consigo a potência de criar algo a partir de processos de individuação, que, ao se efetivarem, também recriariam o meio em que isso se processa. O autor ainda coloca que uma individuação nunca se processaria por completo, de modo totalizante em um indivíduo, mas sempre portaria germens de algo ainda pré-individual, que não se deu por completo e que se encontra aberto a novas criações e a outros processos de individuação.

No texto *Écologie des images et machines d'art*, a autora Anne Sauvagnargues (2013), a partir dessas variações na filosofia de Deleuze e do seu encontro com Guattari, reporta-se a transformação na concepção da imagem do pensamento ao tratá-la como um processo de individuação. Considera, assim, que quando algo se individua recria, junto ao contexto e ao agenciamento em questão, o meio em que a individuação se processa, gestando máquinas semióticas, conexões semânticas e fazendo nascer, no mundo em que se dá tal individuação, outras ecologias e novos territórios. Uma imagem-movimento pensada como individuação semiótica e polissensorial cria a imagem individuada ao mesmo tempo em que implica seu meio de individuação, recriando, a cada individuação, 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, estão gestando agenciamentos maquímicos junto ao meio vital, recriando esse meio ao se produzirem como imagem. Trata-se, pois, em uma perspectiva deleuziana, de uma semiótica ecológica que coloca as imagens enquanto individuações em processos e em devires.

Junto as concepções foucaultianas de heterotopias e as de Gilles Deleuze de imagens, faz-se aqui um tipo de junção, de articulação, de acoplamento dos termos.

Deste modo, uma heterotopia das imagens está lidando com as multiplicidades de espacialidades construídas pelas e nas imagens, a partir de operadores técnicos como a *découpage*, a montagem, a composição dos corpos nos quadros, os planos, os focos e desfocos, as aproximações e os distanciamentos presentes na construção de um filme. Essa criação espacial e heteróclita presente no aporte cinematográfico teria a potência de engendrar individualizações imagéticas que recriariam todo filme, entendendo-o como meio de individualização.

No decorrer do filme “Depois da Chuva”, o estudante que pulou o muro da escola em direção a cidade estaria saindo para certo fora do espaço instituído escolar, mas também empreendendo movimentos de busca por sair dos clichês e dos privilegiados espaços instituídos por aquela sociedade. Esse é o personagem principal, seu nome é Caio e toda a trama fílmica se desenrola a partir dele. Caio apresenta-se em um sebo de livros com mais 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. Saem para rua, caminham em direção a um prédio aparentemente abandonado, sobem as escadas, fumam, entram num dos cômodos, escuro e em 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 e 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 lembram em coro “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 *tópos*, de um lugar Christiania, os jovens vêm-se 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 “esqueçam a ideia de eleições diretas ou indiretas, isso tudo da 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 adverte que o suposto público ouvinte poderia 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 em busca por alguma terra desconhecida: “um mapa mundi que não considera a utopia, não é digno de consulta”. Caio fecha o programa “sejamos realistas, façamos o impossível!”.

Nas construções imagéticas do filme até então, há a primazia de movimentações construídas por câmeras paradas, por plonges e contraplonges, por cortes e jogos de enquadramentos que desenham no filme uma narrativa esperada, com composições previsíveis, com enunciações próprias de personagens ensaiando construções espaço-temporais logo após 1984. Entretanto, tal construção utópica, na ansia provocada pelas desconfigurações das heterotopias de preferência de uma sociedade antes ditatorial, anuncia a procura dos personagens, mas também da câmera e da montagem do filme, por lugares outros, pela configuração de novos *tópos*, heteróclitos em relação ao que já estava dado como diversidade espacial. Corpos utópicos vivem no filme e nas imagens a precariedade do não lugar, a volubilidade sem peso de serem movidos por ideais fora de todos os 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 incorporal (FOUCAULT, 2013, p. 8).

Construções de um corpo incorporal, corpo que considera a utopia como um lugar sem lugar e 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 mundi que inclua a utopia. Imaginações de corpos flutuantes e velozes que seria um corpo sem corpo, mas que, ao mesmo tempo, existem a partir de corpos condenados a um *tópos* implacável, do qual não podem fugir. “Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar 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, 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 construção de corpos que tenham alguma densidade, de lugares que anunciem geografias outras, de uma vida utópica em busca por um lugar.

“Meu corpo, *topia* implacável”. Caio continua a deambular por espaços já conhecidos, lugares já instituídos, mas portando algo de incorporal como bússula que o conduziria ao encontro com as coordenadas mais potêntes à construção de contraespaços. Volta aos espaços escolares, aos lugares instituídos, às heterotopia de preferência em uma sociedade que conjura tempos heterocrônicos. Escola, *topia* disciplinar. Ali, junto a uma sala de aula bem distribuída, com filas fixas e lugares previamente estabelecidos, encontra-se diante de seu corpo presentificado, condenado a certo *tópos* determinado, considerando ainda a co-existência de um corpo incorporal.

Uma prova de redação poderia ser um espaço-escrita para a efetivação de um espaço-corpo heterotópico? Caio parece apostar nesse espaço como campo de possíveis diante das impossibilidades dos territórios existentes. O protagonista, sentado em uma carteira escolar, sequenciado junto a outros estudantes, vigiado e bem disciplinado pelas estratégias escolares, coloca-se o desafio de pensar diante das repetições de conteúdos impostas. Assim, muda o tema do exame de redação proposto pela professora e constrói uma escrita intitulada DEMENCRACIA, em que aponta uma análise dos processos políticos e sociais vivenciados no Brasil neste período, colocando um posicionamento radical e crítico ligado a perspectiva anarquista, ensaiando, deste modo, a construção de um lugar outro, um contraespaço, uma heterotopia distante dos *tópos* já elegidos.

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 nem a 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 frente às práticas disciplinares e ensaisticamente democráticas que Caio se coloca em combate. Empreende, assim, em seu texto escolar, um ataque bélico que tem por alvo os modos de relação já desenhados, os espaços categorizados e serializados para disciplinar os corpos e os pensamentos. Mesmo enfileirado encontra na escrita algum espaço outro, heterótopo, abrindo-o ao pensamento. Entretanto, o exame aplica

sua dura punição disciplinar: Caio tira nota zero na redação e sua mãe é chamada a escola para colocá-la a par do que se passa. O estudante procura a professora reivindicando explicações para tal avaliação e ela 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 com Caio e ele ganha um status ambíguo, ainda 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 a margem, sendo perseguido e criticado em seus comportamentos, gesto e atitudes. De qualquer modo, fica sob a vigília dos professores, diretores e colegas, observado e esquadrinhado 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).

Através do exame começa-se um movimento por disciplinar Caio. Exclusão, exposição, notificações são estratégias disciplinares que têm por foco esquadrinhar, punir e ajustar os desvios. Estigmatizado e em evidência torna-se urgente a construção de um lugar possível para sobreviver, para não ser expulso do sistema, ou obrigado a se aliar inteiramente a ele.

Diante disso e dos encontros vividos pelo estudante nesse processo, ele toma uma decisão de 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 argumenta perguntando se não seria mais possível combater o sistema por dentro e Tales mostra-se irredutível dizendo que o que o amigo quer é alimentar eu ego, sua vaidade.

Tales se vê sozinho, sem possibilidades, ensaia um programa na rádio pirata só e se vê sem escutas e sem encontros que o alimente. Ver-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 Tales sozinho na rádio. Silêncio. Ninguém responde. É no corpo de Tales que algo se anuncia, que certo não lugar leva aos limites a necessidade de construir algum *tópos*. “Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram vontadas 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 e imaginário e, condenado a um corpo, decide dar cabo de sua vida e pula de um prédio em construção em que ocorria uma festa com músicas, danças, performances junto a alguns jovens. Após uma conversa com Caio, um longo abraço, diz que quer ficar mais um pouco nos andares mais altos do prédio. Propõe ainda a Caio um heterotópos 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; sem soma, que o corpo ocupa um lugar” (FOUCAULT, 2013, p. 15).



Figura 2: Frame do filme Depois da Chuva

Tales precisou morrer para que, com a gravidade de sua queda, construísse um lugar, uma densidade, uma heterotopia com peso suficiente para fazer corpo, contorno no chão, morte para passar a uma vida utópica. Caio decide arriscar-se em outras alturas, eleger-se ao grêmio, poder ensaiar uma sabotagem do sistema por dentro. Mais isso já seria um tipo de disciplinarização? Caio nessa decisão estaria sendo capturado pelas lógicas vigentes? “Senhor anarquista presidente!” ironiza Tales diante da declaração de candidatura do amigo. O filme acaba antes de responder essas questões.

As narrativas que permeiam essa produção, que têm algumas cenas escolhidas apresentadas nesse texto, é transvasada por imagens que criam contraespaços no filme e o arrancam do lugar comum. Imagens se individualizam, redistribuindo as potências, os regimes de discursos e de visibilidades apresentados. Caio encontra na escola uma menina que o encanta, eles se juntam e ela passa a compor uma parceria em suas buscas. Uma cena salta às previsibilidades do filme e passa a contruir na imagem uma individualização espaço-temporal de outra ordem. Caio e ela sentam-se em um pier diante do mar. 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 ao horizonte que refletem nas ondulações uma luminosidade estrangeira, acentuando os azuis e os rostos juvenis. Conversas cotidianas, perdas de tempo, falas sobre amigos, formam um duplo em composição com um barquinho atravessando lentamente o mar ao fundo. Caio pergunta “Você gosta de Salvador?”, 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 esquadrihadas das ruas, das casas e das escolas, colocam no filme outro tipo de imagem, irrompem a linearidade do visível e das narrativas, colocando outro regime de relação que vai produzir uma redistribuição do meio, recriando o próprio filme.



Figura 3: Frame do filme Depois da Chuva

Uma imagem que produz diferenciações no modo de construção e nas espacialidades recortadas pela câmera se dá em um quarto escuro, atravessado por frestras de luzes que parecem insidir a partir de uma janela, onde estão presentes Caio e Tales, a garota que fazia parte da rádio e outro amigo músico. A câmera parada em uma imagem que dura quase dois minutos 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 com alguns instrumentos. A cena permanece a mesma, os corpos permanecem no mesmo lugar, com excessão da garota que, pelas sonoridades do mimeografo 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 que irrompe uma 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.



Figura 4: Frame do filme Depois da Chuva

Por fim, outra imagem irrompe os clichês. A imagem que antecede o suicídio de Tales. Uma imagem parada, com uma duração de dois minutos aproximadamente, 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 desta imagem, a duração da cena com câmera e corpos parados, toda a composição de uma imagem fixa, faz as imagens resistirem às narrativas, irrompendo a criação de outros *tópos*, que ainda deixam de pé, precariamente, corpos utópicos. 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

Diante do apresentado nesse texto, volta-se ao pensamento das construções de heterotopias das imagens presentes no filme “Depois da Chuva”, estas apresentadas

junto às narrativas temáticas e às imagens construídas. Imagens individualizam-se junto ao meio filmico na produção de outras espacialidades, contraespaços e tópos corporais. Propôs-se considerar as práticas disciplinares presentes no período pós-ditatorial no Brasil e os corpos utópicos que ensaiaram, no transcorrer do filme, construir algum lugar. Junto a esse movimento, a educação foi arrastada nas imagens para um heterotópos, com construções que se deram na irrupção de imagens inesperadas em meio às imagens clichês que narrativamente construíam um lugar comum. Lugar este problematizado por uma heterotopia das imagens que redistribuíram as potências do próprio filme.

Em meio a imagens clichês e esperadas, foi-se surpreendido por construções imagéticas de outra ordem que forçaram os espectadores a outras entradas e a construção de contraespaços. Corpos utópicos, na precariedade de não lugares dos ideais construídos, redistribuíram-se ora na construção de novos lugares, ora na destruição implacável que deram ao corpo agora morto um lugar.

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

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. Paris : Épiméthée 1968.

_____. **L'Image-Mouvement**. *Cinéma 1*. Paris: Les Éditions de Munit, 1983.

_____. **L'Image-Temps**. *Cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Munit, 1985.

DIDI-HEBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, 2012. Acessado em 15 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. 35ª Ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2008.

_____. **O corpo utópico; as heterotopias**: posfácio de Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Écologie des images et machines d'art*. En: **Pourparlers: Deleuze entre art et philosophie**. Reims, França: Épure; Édition de Presses Universitaire de Reims, 2013, p. 169 – 186.

SIMONDON, Gilbert. **L'Individu et Le Gènese Physicobiologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.