



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**SOBRE A POSSIBILIDADE DE UMA FILOSOFIA DO CINEMA:
Diálogos entre Gilles Deleuze e Jacques Rancière**

GÉSSICA PIMENTEL REIS

Sob a orientação do professor
Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**, no Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Linha de Pesquisa em Subjetividades, Ética e Política.

Seropédica, RJ
Junho de 2017

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R375s Reis, Gêssica Pimentel, 1983-
Sobre a possibilidade de uma filosofia do cinema:
diálogos entre Gilles Deleuze e Jacques Rancière /
Gêssica Pimentel Reis. - 2017.
101 f.

Orientador: Pedro Hussak . Dissertação (Mestrado).
-- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro,
PPGFIL, 2017.

1. Gilles Deleuze. 2. Jacques Rancière . 3.
Filosofia do Cinema. I. Hussak , Pedro, 1973-,
orient. II Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro. PPGFIL III. Título.

*“Le vrai rêveur, c’est celui que va vérifier
quelque chose...”*

(Proust)

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

GÉSSICA PIMENTEL REIS

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**, no Curso de Pós-Graduação em Filosofia, área de Concentração em Filosofia.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 09/06/2017.

Pedro Hussak Van Velten Ramos. (Doutor) - UFRRJ
(Orientador)

Danilo Bilate de Carvalho (Doutor) - UFRRJ

Eduardo Anibal Pellejero (Doutor) - UFRN

Ao meu afilhado João Miguel

AGRADECIMENTOS

A minha família e amigos que de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram para o resultado dessa pesquisa, em especial a Lilian Pimentel, minha mãe, por todo apoio necessário e a amiga Maria Aparecida Castro.

Ao meu orientador Pedro Hussak por todo conhecimento, paciência, incentivo e atenção que pude partilhar.

Aos professores que participaram da qualificação e da defesa, Affonso Costa e Danilo Bilate pelas observações essenciais ao desenvolvimento da dissertação, em especial ao Eduardo Pellejero pelas grandes contribuições a minha pesquisa e pela motivação pra que eu possa prosseguir com a mesma.

À Faperj pela bolsa concedida no meu último semestre, e sem a qual o trabalho teria sido postergado.

RESUMO

REIS, Gécica Pimentel. **Sobre a Possibilidade de uma Filosofia do Cinema: Diálogos entre Gilles Deleuze e Jacques Rancière**. 2017. 101p. Dissertação. (Mestrado em Filosofia, Subjetividades, Ética e Política). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2017.

A presente pesquisa tem como objetivo justificar a possibilidade da filosofia do cinema. Antes de chegarmos à problematização central, que é dada em função do diálogo entre os filósofos Gilles Deleuze e Jacques Rancière. Partimos, portanto, de uma análise da constituição de uma filosofia para Deleuze para podermos melhor entender e argumentar a sua proposta de filosofia do cinema que se origina da influência da ontologia bergsoniana. Para compreendermos as posições adotadas por Rancière e, sobretudo, sua crítica a Deleuze, nós perscrutamos pelo seu entendimento acerca da imagem e de que forma ele compreende o cinema a partir desse contexto. Privilegiamos conceitos e influências em cada autor para que pudéssemos viabilizar uma nova leitura da filosofia do cinema em que fosse possível provocar o pensamento através do confronto de conceitos por meio da análise de filmes e, por conseguinte, levantar novas hipóteses para possíveis soluções dos problemas colocados por ambos os filósofos.

Palavras-chave: Gilles Deleuze. Jacques Rancière. Filosofia do cinema.

ABSTRACT

REIS, Gécica Pimentel. **About the Possibility of a Cinema's Philosophy: Dialogues between Gilles Deleuze and Jacques Rancière**. 2017. 101p. Dissertation. (Master Science in em Philosophy, Subjectivities, Ethics and Politics). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2017.

This research has as subject to justify the possibility of a cinema's philosophy. Before we get the central problematization, which is given by the dialogue between the philosophers Gilles Deleuze and Jacques Rancière. We begin, therefore, from an analysis about the constitution of a Deleuze's philosophy, so that we can better understand and argue his proposal of cinema's philosophy that begins from the influence of the Bergson's ontology. In order to understand the positions adopted by Rancière and, above all, his criticism of Deleuze, we search at his studies of the image and how he understands the cinema from that context. We privilege some concepts and ideas that influenced each of the two authors, so that we could become possible a new way to read the philosophy of cinema, in which it was possible to provoke the thought through the confrontation of concepts by means of the analysis of films and, hence, to raise new hypotheses for possible solutions of the problems posed by both philosophers.

Key words: Gilles Deleuze. Jacques Rancière. Philosophy of cinema.

RÉSUMÉ

REIS, Gécissa Pimentel. **Sur la Possibilité d'une Philosophie du Cinéma: Dialogues entre Gilles Deleuze et Jacques Rancière.** 2017. 101p. Dissertation. (Master Recherche en Philosophie, Subjectivités, Étique et Politique). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2017.

La présent recherche a comme sujet justifier la possibilité de la philosophie de cinéma. D'abord d'arriver à la problématique centrale, dont elle est donné à travers du dialogue entre les philosophes Gilles Deleuze et Jacques Rancière. Nous commençons donc d'une analyse de la constitution d'une philosophie selon Deleuze, afin de mieux comprendre et défendre sa proposition sur l'existence d'une philosophie du cinéma qui découle, à son tour, de l'influence de l'ontologie proposée par Bergson. Ensuite, pour comprendre les positions prises par Rancière, et surtout sa critique à Deleuze, nous avons parcouru, alors, pour sa compréhension de l'image et pour la façon dont il comprend le cinéma, dès ce contexte. Nous avons privilégié des concepts et des influences sur chaque auteur en vue de permettre une nouvelle lecture de la philosophie du cinéma qui pourrait susciter la réflexion à travers de la confrontations des concepts de l'analyse des films et donc mettre de nouvelles hypothèses pour chercher des possibles solutions aux problèmes proposés chez tous les deux philosophes.

Mot-clés : Gilles Deleuze. Jacques Rancière. Philosophie du cinéma.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DELEUZE E FILOSOFIA DO CINEMA	14
1.1 Influência de Bergson e o Início da Ontologia das Imagens no Cinema	21
1.1.1 Da imagem-percepção à imagem-cristal.....	29
1.2 Influência de Bazin e a Constituição da Imagem-Tempo	34
1.2.1 Neorrealismo: a emergência de um novo tipo de imagem.....	40
2 RANCIÈRE E A CINEFILIA	44
2.1 Cinema e o Regime Estético	49
2.2 Política da Arte: do Espectador Emancipado ao Lugar da Política no Cinema	55
2.2.1 Sobre o efeito estético.....	61
2.2.2 Política da montagem.....	63
3 CRÍTICA DE RANCIÈRE AO MODELO CONCEITUAL DE DELEUZE	67
3.1 Possível Diálogo entre Rancière e Deleuze	80
3.1.1 Onde se localiza a política do filme.....	88
4 CONCLUSÃO	94
5 BIBLIOGRAFIA	99

INTRODUÇÃO

Desde 1895, quando se data historicamente a primeira exibição de um filme para um público curioso e ainda assustado com essa inovação técnica e artística. Surgem, simultaneamente, também as investigações acerca dessa novidade, e com a filosofia não foi diferente. A arte cinematográfica continua despertando o interesse de grandes filósofos, seja por causa de uma análise ontológica das imagens que o configuram, seja pelo seu teor estético e político. Se o cinema em nossas vidas cotidianas nos causa uma série de emoções que animam discussões, quando consideramos a possibilidade de abordá-lo filosoficamente sem dúvida caímos em uma série de problemas que desafiam nosso pensamento. Afinal, pode o cinema ser abordado pelo viés conceitual que caracteriza a filosofia?

A grande questão do trabalho se desdobra a partir de duas concepções que são colocadas distintamente em torno do cinema, sendo uma delas apontar uma crítica em relação à outra, crítica que será investigada em favor da possibilidade de uma *Filosofia do Cinema*. Analisaremos, desse modo, duas propostas que envolvem a filosofia e o cinema, que são, por sua vez, modos diferentes, em princípio, de pensá-lo: uma abordagem predominantemente ontológica e a outra política. Todavia, embora díspares, é possível estabelecer um diálogo entre essas duas articulações de modo que uma não se sobreponha à outra. Questionaremos, desse modo, ambas as abordagens não com o objetivo de mostrar qual é a melhor, mas de pensar na possibilidade da filosofia *sobre* ou *com* a sétima arte.

Estruturamos o trabalho de maneira que desenvolveremos isoladamente os dois filósofos em questão: Gilles Deleuze [1925-1995] e Jacques Rancière [1940], para em seguida discutirmos a crítica de Rancière a Deleuze, prosseguindo de um possível diálogo entre eles. Veremos que, para Deleuze o cinema, assim como qualquer outra arte, e mesmo a ciência, é passível de ser conceitualizado. Esta operação, contudo, não “violenta” a arte ou qualquer outra disciplina que possa ser conceitualizada pela filosofia. Pois, como veremos, não é ela mesma que se torna filosofia, mas os conceitos que dela são retirados, isto é, deve restar claro, como nos sinaliza Deleuze, que o cineasta é aquele quem pensa por imagens, enquanto o filósofo aquele quem pensa por conceitos (DELEUZE, 1999b).

Por outro lado, temos o filósofo, também contemporâneo, Rancière, que adota uma postura crítica em relação a Deleuze, cerne do nosso problema. Rancière busca em suas obras um paralelo entre a política e a estética. Sua crítica a Deleuze não se refere, essencialmente, tanto ao emprego de conceitos para abordar obras cinematográficas, mas ao de tentar estabelecer uma ontologia da imagem, que lhe parece confusa e controversa. A abordagem ontológica de Deleuze foi particularmente influenciada pela revolução filosófica apresentada por Henri Bergson [1859-1941], que, por seu turno, objetivava abolir a oposição entre o mundo físico do movimento e o mundo psicológico das imagens, de modo que as imagens estariam a meio caminho entre ideias idealistas e materialistas, que a colocavam, ora na consciência, ora no espaço.

Através do levantamento da literatura dos autores acerca do cinema, e de temas que tocam, de algum modo, a compreensão da estrutura lógica dos seus trabalhos sobre a arte das imagens em movimento, exploraremos as duas configurações dos pensamentos que se deram a partir dessa “arte”. Em um primeiro momento de modo isolado, atentando para uma interpretação de cada parte que não levasse ainda em consideração as ideias do outro. Por essa

razão, dedicamos o primeiro capítulo a Deleuze, defensor de uma teoria ontológica da imagem cinematográfica e anterior a Rancière no interesse acadêmico do tema. Em seguida, no segundo capítulo, faremos uma exposição da concepção rancieriana do cinema. E, finalmente, no terceiro capítulo, discutiremos a crítica de Rancière a Deleuze, mostrando, por outro lado, o quanto o pensamento deste possui marcas no daquele.

Nossa hipótese, parte da consideração de que cada autor possui uma base de pensamento completamente distinta do outro, e por esse motivo julgamos também conveniente analisar a procedência dessa crítica também nesses termos, já que Deleuze é um pós-estruturalista e Rancière um dialético. Buscaremos, apesar disso, um diálogo entre esses dois pensamentos através de análises concretas de filmes que julgamos próprios ao exame de ambos, mesmo que não tenham sido efetivamente trabalhados por eles, e por isso mesmo, buscando um exercício filosófico autêntico nessa relação.

No capítulo destinado a Deleuze estimamos relevante introduzir o método deleuziano, o que ele entende por fazer filosofia, como modo de justificar a sua filosofia do cinema. Desta feita, buscar-se-á esclarecer as diferenças entre fazer cinema e fazer filosofia; entre a crítica do cinema e a crítica cinematográfica (que configura grande parte dos trabalhos teóricos sobre o cinema) e sobre a filosofia do cinema e as considerações dos espectadores “descompromissados”, pois acreditamos, de modo geral, que qualquer um que esteja diante de uma tela, mesmo que seja por mero entretenimento, sempre terá alguma coisa para relatar sobre aquilo que foi visto. Ora, é preciso ainda salientar que não há qualquer hierarquia entre essas funções, e Deleuze posiciona-se de modo a enfatizar em alguns dos seus trabalhos, que a filosofia não está acima de qualquer outra disciplina.

Deleuze tem a fama de subversivo conceitual, fama a qual poderá ser confirmada no decorrer do presente trabalho, já que ele vai fazer uso primordialmente das teorias da imagem de Bergson, usando em proveito de sua teoria do cinema. Tal apropriação faz como que, de certo modo, os conceitos deixem de pertencer a Bergson e passem a ser de fato deleuzianos, deixando de pertencer à natureza e se tornando próprios ao cinema, não só por analogia, mas criados, de fato, para a análise das imagens cinematográficas. Denominaremos algumas vezes esse sistema complexo de imagens de deleuzo-bergsoniano. Todavia, esses conceitos vão ganhando novas histórias, na medida em que vão se aproveitando também de novos conceitos, como é o caso, por exemplo, da combinação dos conceitos de Bergson com a teoria dos signos de Peirce, que, embora importante, não ganhará um desdobramento maior nesse trabalho.

Segundo Deleuze, a arte é uma potência criadora (DELEUZE; GUATTARI, 2005b), e o cinema o faz belamente com suas imagens postas em movimento, através de seus artifícios, que, por sua vez, bem como a filosofia deleuziana, está sempre disposta a roubar e incorporar para si novos artifícios que passam a lhes pertencer de fato. Nessa via é que a arte atua como invenção. Assim como a filosofia move o pensamento, o cinema move a imagem. Contudo, a investigação sobre as imagens não se restringe às analogias com o pensamento, sobretudo, na relação que ela tem com ele, busca ora chocá-lo sensorialmente como um impulso ao pensamento em seguida, ora estagná-lo, levando-o à passividade.

O cinema, segundo Deleuze, é um meio que possibilita a coação (provocação) do pensamento através das imagens. Somos, segundo o filósofo, potencialmente seres pensantes, contudo, sem coação¹, o que fazemos é somente perceber o mundo, acumular sem processar e

¹ Sobre a “coação do pensamento” em Deleuze é preciso compreender seu pensamento a partir das exposições

combinar. Nesse sentido, Deleuze preconiza que, por meio de determinadas imagens do cinema, os estados psicológicos que ultrapassam o sujeito propriamente dito são evocados.

A Estética deleuziana desenvolve-se de um estudo filosófico que inclui a lógica das sensações e de como as artes podem engendrar-las através do movimento que se coloca para o exterior, além dos hábitos da percepção do que se reconhece e do que se representa. Nesse sentido, se é possível, e mesmo se é necessário, que se atribua uma “função” inerente à arte, assim, seria justo inferir que ela produz sensações capazes de revelar e explorar as condições de sensibilidade do homem, sem que haja, de alguma maneira, subordinação reativa entre os polos.

O segundo capítulo, como anunciado, será reservado a Rancière que, por sua vez, recusava uma teoria ou filosofia do cinema, insinuando que Deleuze fez uma metafísica (RANCIÈRE, 2012b, p.14-16), em vez de uma filosofia do cinema. Rancière vê o cinema do ponto de vista do amador, como um cinéfilo e, portanto, faz severas críticas à teoria do cinema deleuziano, motivo que será desenvolvido no terceiro capítulo. Ele diferencia, *grosso modo*, a arte como explicação de um mundo daquela concebida como proposta de mundo, sobre suas possibilidades ou mesmo impossibilidades, traçando o que ele vai denominar “laços comunitários”.

Entre a imagem e o espectador colocam-se em jogo as possibilidades de conhecimento, e nelas estão inseridos também os dados exteriores à imagem, aquilo que está além das imagens, mas pode ser dito sobre elas. Nesse sentido, antes de chegar à análise do cinema em Rancière, percorremos seu estudo sobre a imagem, e também acerca de conceitos que se tornam necessários para sua abordagem política, esclarecendo a sua compreensão do sentido da estética e de que modo a política estaria atrelada a ela, e dessa união nascem muitos conceitos que tornam possível entender o lugar do cinema, a partir da existência de dois regimes desenvolvidos por Rancière.

No entanto, apesar das críticas de Rancière a Deleuze, pretendemos mostrar que o pensamento de ambos tem algo em comum. Procuraremos trabalhar as possibilidades de um diálogo, já que, embora o caminho tomado seja distinto, o objeto é o mesmo, e por isso foi possível encontrar alguns pontos de intercessão. Trata-se, antes, de interpretar o pensamento de ambos no sentido de continuar o movimento filosófico, dialogando com Rancière sobre uma política extraída dos filmes.

Desse modo, seguem-se, no terceiro capítulo - já de posse das teorias e argumentos de ambos os filósofos que tratam da imagem (e de maneira específica para o nosso trabalho,

colocadas em sua obra *Diferença e Repetição* (2006), da qual destacamos o seguinte exemplo: “(...) E é um *Eu* rachado por esta forma do tempo que se encontra, enfim, coagido a pensar aquilo que só pode ser pensado, não o Mesmo, mas este “ponto aleatório” transcendente, sempre Outro por natureza, em que todas as essências são envolvidas como diferenciais do pensamento e que só significa a mais alta potência do pensar à força de também designar o impensável ou a impotência de pensar no uso empírico. Lembremo-nos dos textos profundos de Heidegger, mostrando que, enquanto o pensamento permanece no pressuposto de sua boa natureza e de sua boa vontade, sob a forma de um senso comum, de uma *ratio*, de uma *cogitatio natura universalis*, ele nada pensa, prisioneiro da opinião, imobilizado numa possibilidade abstrata...: “O homem sabe pensar, na medida em que tem a possibilidade disto, mas este possível não nos garante ainda que sejamos capazes disto”; o pensamento só pensa coagido e forçado, em presença daquilo que “dá a pensar”, daquilo que existe para ser pensado – e o que existe para ser pensado é do mesmo modo o impensável ou o não-pensado, isto é, o *fato* perpétuo que “nós não pensamos ainda” (segundo a pura forma do tempo).” (p. 210) [Cf. referência à Heidegger em *Qu'appelle-t-on penser?* (trad. Becker e Granel, Presses Universitaires de France), p. 21.].

sobre o cinema)-, então, os grandes problemas vistos por Rancière ao modelo conceitual cinematográfico de Deleuze. Investiremos, todavia, no trabalho de verificar até que ponto nós poderíamos associar um conceito ao outro. Seria possível transpor os conceitos de cinema de Deleuze associados aos de Rancière? Como dialogar com conceitos criados a partir de modelos de pensamento distintos? Essas serão algumas das questões que contribuirão para o processo e corolário da pesquisa.

De acordo com o desenvolvimento dessas questões, concluiremos se é possível acreditar em uma mudança seja no interior ou no exterior das imagens, se é possível fundamentar uma filosofia do cinema, e o que levou Rancière a criticar uma teoria sobre a arte cinematográfica.

1 DELEUZE E FILOSOFIA DO CINEMA

Em aula proferida para alunos de cinema², Deleuze aponta a grande diferença que existe entre fazer cinema e fazer filosofia, ao esclarecer que não se pode afirmar que ter uma ideia em filosofia é o mesmo que ter uma ideia em cinema, já que “uma ideia assim como aquele que tem a ideia já está destinada a este ou àquele domínio” (DELEUZE, 1999b, p. 2). Desse modo, Deleuze não acredita em uma “ideia em geral”, mas sim que cada ideia seja sempre direcionada a um domínio, em função das técnicas que se conhecem. Para Deleuze, a filosofia não tem a função de refletir sobre qualquer coisa, pois não é preciso filosofia para refletir, enquanto que, por exemplo, “as únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre o cinema são os cineastas, ou os críticos, ou então *aqueles que gostam de cinema*” (*Idem*, grifos nossos). A filosofia segundo o autor, portanto, consiste em

criar ou inventar conceitos. E os conceitos não existem prontos e acabados em uma espécie de céu em que aguardariam que uma filosofia os apanhasse. Os conceitos, é preciso fabricá-los. É claro que os conceitos não se fabricam assim num piscar de olhos. Não nos dizemos um belo dia: “Ei, vou inventar um conceito!”, assim como o pintor não se diz: “Ei, vou pintar um quadro!”, ou um cineasta: “Ei, vou fazer um filme!” (*Ibidem*, p.3).

De que forma então se daria esse processo? Para melhor compreender esse problema, procuramos antes apreender o funcionamento de tal processo criativo na filosofia, já que a questão central se coloca em torno de uma defesa da filosofia do cinema, que não seria, em todo caso, fazer cinema ou refletir sobre o cinema. Deleuze, ao definir a sua função como filósofo, dirá que a filosofia não é contemplação, nem é reflexão e tampouco é comunicação (DELEUZE; GUATTARI, 2005b, p.11), por isso, a pretensão de construir uma filosofia do cinema não está em fazer nenhuma das três operações acima aludidas sobre um filme, não é essa, de modo algum, a sua função, mas em criar conceitos para pensá-lo filosoficamente.

Deleuze afirmará, ainda, na conferência proferida para os alunos de cinema, que não é preciso ser filósofo para contemplar, refletir ou comunicar um filme. Contemplar, refletir e comunicar são ferramentas inerentes a todas as disciplinas, acreditando, além disso, ser necessário tirar do filósofo o direito a refletir “sobre”, pois só é filósofo aquele quem cria (DELEUZE, 2003, p.166), e mais especificamente, cria conceitos.

Sua colocação enfática do que não é filosofia (contemplar, comunicar e refletir) será o ponto de partida para sua acepção que, *grosso modo*, ele definirá como criação. Não obstante, a criação também está presente em qualquer domínio, de modo que fazer cinema, filosofia ou ciência são igualmente maneiras de criar. O objeto de criação é, portanto, o que vai determinar cada um dos domínios, e no caso da filosofia, Deleuze dirá que, ela consiste em *criar* conceitos, sejam eles a partir de uma reflexão em filosofia, em arte ou em ciência, por exemplo. Para tal, será estabelecido um conjunto de regras para a criação do conceito, em que serão definidos estágios denominados *plano de imanência*, como um plano de consistência, *personagens conceituais*, que precisam ser inventados e, enfim, *conceitos* que emergem dessa relação (DELEUZE; GUATTARI, 2005b). Essa relação, no entanto, será desenvolvida

² DELEUZE, G. *O ato de criação*. Conferência proferida em 17 de março de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Trad. José Marcos Macedo. Também é possível encontrar o vídeo “*Qu'est-ce que l'acte de creation?*” em: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

sistematicamente em *O que é a filosofia?*, obra escrita em parceria com Felix Guattari³.

A cada monografia escrita, Deleuze organizou um novo *plano de imanência*, com auxílio de distintos *personagens* para dar vida aos seus múltiplos *conceitos* (*Idem*). E com o cinema não seria diferente. O filósofo irá organizar um plano de imanência, utilizando-se da ontologia para pensar as imagens e os signos cinematográficos. Por essa razão, julgamos necessário expor brevemente o que é fazer filosofia para Deleuze antes de chegarmos a sua elaboração de uma filosofia do cinema, já que todo seu trabalho é pautado pelo seu método de criação conceitual, em que cada conceito tem seu significado próprio e também suas nuances. Este não permanece o mesmo, na medida em que é colocado no seio de novos problemas. Plano de Imanência, personagens conceituais e conceito serão analisados a fim de que adiante possamos sustentar uma filosofia do cinema através da constituição desse plano de imanência específico.

A filosofia deleuziana, em geral, é angariada pela constituição de conceitos, formulando a possibilidade de produzir novos espaços de criação, de produção de acontecimentos. Trata-se de uma filosofia que não pretende estabelecer um quadro fechado, mas afirmar seu caráter experimental, ancorado na multiplicidade, no devir, no movimento. A todo o momento a invenção e a criação estão presentes naquilo que Deleuze entende e faz por filosofia.

Não obstante a heterogeneidade dos objetos trabalhados por Deleuze, seu procedimento permanece homogêneo, pois não se trata, portanto, - é preciso deixar claro - de fazer história da filosofia, reflexão sobre temas ou crítica de arte, mas criar conceitos e “zonas de vizinhança”, até porque ele mesmo rejeita uma *história da filosofia* em prol de uma *geofilosofia*, na qual a filosofia é demarcada por regiões. As zonas de vizinhança são elementos importantes para a geofilosofia, para a criação de conceitos e ainda para traçar pontes entre as distintas áreas, como é o caso da *nossa* proposta: filosofia e cinema.

Os conceitos são vizinhos, e estão em eterno devir, sem linha demarcatória, sem saber precisar onde começa um e termina o outro, havendo um espaço de indiscernibilidade, um espaço que pertence tanto a um quanto ao outro, no qual a pluralidade de um conceito depende unicamente da vizinhança (DELEUZE; GUATTARI, 2005b, p. 91). Contudo, esse conceito precisa antes ser preparado, precisa ser visto de dentro de um plano de imanência específico para que tenha validade e tenha sentido. Ele não pode resolver qualquer problema dentro de um plano de imanência no qual ele não foi instaurado, e sem os personagens conceituais que lhes forem próprios.

Dentre as características do conceito, destacamos o seu caráter fractal e interrelacional. Fractal porque um conceito sempre poderá ser dividido em outros conceitos⁴, sem que por

³ O livro *O que é a filosofia?* Foi escrito conjuntamente com o filósofo Félix Guattari, portanto não se trata de uma compreensão da filosofia articulada por Deleuze, mas por ambos, com importância na mesma proporção. Em obra recente escrita por Jérôme Rosanvallon e Benoît Preteseille, *Deleuze e Guattari à Vitesse Infinie* (2009), sobre a obra em comum de Guattari e Deleuze, eles expuseram essa questão na introdução, sobre o fato curioso de um livro de filosofia ser escrito por dois pensadores, evento raríssimo na história da filosofia, comparando-os, por exemplo, à Marx e Engels. Sabemos, portanto, que *O que é a filosofia?* é uma bibliografia cruzada que pertence aos dois pensadores, no entanto, para a compreensão do presente trabalho atribuiremos a autoria a Deleuze, como pensamento deste filósofo, ficando implícita a coautoria de Guattari

⁴ Essa ideia de divisão ao infinito é retirada de Bergson em *A Evolução Criadora*, carregando a distinção que Bergson faz das diferenças de grau e natureza, nesse caso, quando ocorre a divisão de um conceito, encontramos a diferença de graus, de modo que sua natureza “conceito” permanece em cada uma das partes na mesma medida (enquanto natureza, mas não no mesmo grau), o que ocorre é uma diferença quantitativa e não qualitativa do conceito. Para Bergson, todos os corpos são redutíveis, não existe no mundo corpos que

isso deixe de ser conceito, pois, para Deleuze, não existe hierarquia entre eles. Interrelacional porque todo conceito tem uma história, o que significa dizer que ele não foi criado do nada, mas sempre surge de outros conceitos e ideias anteriores. Deleuze e Guattari distinguem a história de um conceito do seu devir, que, por sua vez, refere-se à inter-relação conceitual em cada sistema filosófico.

Para esses filósofos, não existe conceito simples, por essa razão mencionamos seu aspecto de pluralidade. Todos os conceitos são compostos e se definem pela composição, são multiplicáveis. Todo conceito é, no mínimo, duplo ou triplo e sua criação se dá em função de um problema mal colocado, mal compreendido.

Um problema mal colocado ou mal compreendido está estritamente relacionado com o método intuitivo de Bergson, que será retomado no próximo tópico. Em *Bergsonismo*, Deleuze irá ilustrar o funcionamento do método intuitivo afirmando que a intuição funciona para Bergson com um meio preciso para se trabalhar na solução de problemas. O método bergsoniano é também um método de divisão. Além disso, seu método implica uma pluralidade de acepções, na qual os problemas devem ser suscitados, e, em seguida, surgem as diferenças de natureza, finalizando com a apreensão do tempo real. Ou seja, em primeiro lugar é preciso investigar se o problema é verdadeiro ou falso. Caso seja verdadeiro, e a sua veracidade não depende de sua solução, podendo, inclusive, serem criados por *nós*. Fato que para Deleuze tem mais valor que a colocação de um problema já existente, que já tenha sido colocado. Segundo Bergson, há *mais* na ideia de desordem que na de ordem, já que na ideia de desordem já está contida a ideia de ordem *mais* a sua negação (cf. DELEUZE, 1999a). Aqui, contudo, o problema já não se coloca em termos de graus, mas de natureza (noção que Bergson compartilha de Kant). Ao admitir, finalmente, ser o problema verdadeiro, ele pode ser “bem” ou “mal” colocado. O último caso reúne elementos que se diferem por natureza, que por muitas vezes é tratado como diferenças de graus, resultando na sua má colocação. Sendo assim, é preciso investigar as diferenças de natureza ou as articulações do real. Pois, que, só o que difere por natureza pode ser dito puro.

Outra questão que merece ser destacada, em proveito da compreensão da elaboração de um conceito, é a noção de “mundo possível” (DELEUZE; GUATTARI, 2005b, pp.22-25). Um mundo possível, para Deleuze, *ainda* não é um mundo real, contudo, desde que imaginado, tem sua realidade em si mesmo. Ele existe já como mundo possível (raiz da virtualidade). O mundo possível existe na linguagem, que o torna possível (virtual), e sua possibilidade emerge quando em determinado momento algo de estranho interrompe a calma de um campo, ou seja, o surgimento de um problema, nos novos signos suscitados pela imagem cinematográfica. Lembremos, ainda, que todo conceito carrega uma história, e participa também de outras histórias. Assim, um conceito que tem sua história própria na filosofia de Bergson, por exemplo, ganha uma história nova na filosofia do cinema de Deleuze, a partir de um mundo possível, pois aqui, os problemas são outros. Um conceito, todavia, não exige apenas um novo problema, mas um cruzamento de muitos outros

sejam irreduzíveis. De modo que “nossa experiência mais básica do mundo, no entanto, é uma dessas mudanças constantes, movimento, e fluxo, e essa experiência Bergson encontra cada vez mais confirmada no desenvolvimento da física a tendência na qual ele distingue em 1896 e 1907 com notável presciência, como Capek demonstra no comprimento). Físicos reconhecem a existência de uma interação de forças universais, tal que a separação de entidades em uma discreta e autônomas são colocadas em questão, e explorações de constituintes microscópicos da matéria sugerem que não existam corpos irreduzíveis no mundo, simplesmente, “modificações, perturbações, mudanças na tensão ou na energia, e nada mais”, nada, mas apenas ações e movimentos” (BOGUE, 2003, p.16).

problemas, passando de um mundo a outro, e nesse sentido, encontramos a zona de vizinha ou ponto de indiscernibilidade.

Consideramos interessante destacar a relação feita por Zourabichvili, que percebe que o conceito “mundos possíveis” possa ser entendido como sinônimo da noção “possibilidade de vida”, ambos definidos pela diferença, sendo assim

o que é então o possível, ou o “possível como tal”? Deleuze afirma, de bom grado, que o que se trata de criar são novas possibilidades de vida. Uma possibilidade de vida não é um conjunto de atos a realizar ou a escolha de tal profissão, de tal lazer, nem mesmo de tal gosto ou preferências particulares. “A ignomínia das possibilidades de vida que nos são oferecidas” remetem às alternativas que definem uma sociedade ou ao conjunto de modos de existência: é o “expresso” de um agenciamento concreto de vida. O expresso em Deleuze, nunca é da ordem de uma significação ou de um conjunto de significações. Ele consiste em uma avaliação: não somente a avaliação das possibilidades de vida, quando se chega a aprendê-las como tais, mas a própria possibilidade de vida como avaliação, maneira singular de avaliar ou de separar o bom e o mau, distribuição dos afetos. Uma possibilidade de vida é sempre uma diferença (ZOURABICHVILI, 2000, p.338).

De posse do conceito de possibilidade de vida, retornamos para a definição do conceito. O conceito é um incorporeal⁵, e por isso precisa de um corpo para se efetuar. O incorporeal não possui coordenadas espaço-temporais, não possui extensão e sim “intensão”, ele é intensivo. E, por isso, ele não se confunde com a coisa ou com a essência, mas com um evento, um acontecimento (DELEUZE; GUATTARI, 2005b, p.26). O conceito é ainda, simultaneamente, absoluto e relativo. Relativo no que diz respeito aos seus próprios componentes, a outros conceitos, ao plano próprio que ele delimita, dentre outras relações colocadas por Deleuze, mas é absoluto como um todo, como conceito em si, desde que interpretado a partir dos elementos que lhe deram vida, a partir dos problemas que o evocaram (*Ibidem*, p.27).

Deleuze e Guattari tomam como exemplo de conceito filosófico assinado o *cogito* cartesiano. O *cogito* não vem sozinho, ele pode ser dividido e multiplicado, servindo a Descartes para resolver um problema que ele havia colocado. Entretanto, nos depararemos em Kant com uma nova colocação do problema e a introdução de mais um componente: o tempo. O tempo kantiano é acrescentado ao *cogito* cartesiano, sem que com isso a filosofia cartesiana seja alterada em qualquer sentido, o *cogito* permanece intacto, mas em vias de solucionar um novo problema filosófico, um novo conceito é criado a partir de um conceito anterior, ganhando autonomia em um plano de imanência próprio.

E o que é um plano de imanência? Podemos dizer de introito que os conceitos e o plano de imanência estão estritamente correlacionados. E, esclarecer, ainda, que ele não é um conceito, muito menos o conceito de todos os conceitos, pois o ato de criar conceitos e o de traçar um plano se distinguem por suas naturezas. Através de analogias, Deleuze e Guattari

⁵ Incorporeal é um conceito que Deleuze retoma dos estoicos e desenvolve em *Lógica do Sentido*. No capítulo *Segunda série de paradoxos: Dos efeitos de superfície*, Deleuze dirá que, em primeiro lugar, existem os corpos, e estes possuem qualidades físicas, com suas ações e paixões e os estados de coisas próprios. Por ações, paixões e estados de coisas ele compreende as determinações resultantes das misturas dos corpos. Todos os corpos, por sua vez, são causas uns com relação aos outros, ou seja, trata-se da possibilidade de um corpo agir e reagir sobre um outro corpo. Contudo, os corpos não são considerados causas de outros corpos, mas de algo que deles se distingue em natureza e que os estóicos vão denominar de incorporeais.

irão relacionar o conceito a um arquipélago ou a uma ossatura, uma coluna vertebral, enquanto que o plano de imanência seria como a respiração. Eles estão relacionados, porém distinguíveis, existem separadamente, mas só fazem sentido quando arrolados: “os conceitos povoam o plano” (*Ibidem*, pp.39-40).

O plano de imanência não é um conceito pensado, nem pensável, tampouco um método, mas a imagem do pensamento, isto é, a imagem que ele se dá do que significa pensar. “E o que é a imagem do pensamento? É o movimento infinito ou o movimento do infinito (*Ibidem*, p. 41)”. Ou seja, Pensar e ser são a mesma coisa à medida que se constituem como uma dobra. A imagem do pensamento, assim como o plano de imanência constitui o espaço pré-filosófico da filosofia. Como o autor coloca em *Diferença e Repetição*, a imagem do pensamento compartilha dos postulados em filosofia, e “os postulados em Filosofia não são proposições que o filósofo pede que se lhe conceda, mas ao contrário, temas de proposições que permanecem implícitos e que são entendidos de um modo pré-filosófico” (DELEUZE, 2006, p.192). Desse modo, o pensamento conceitual filosófico está atrelado a pressupostos implícitos que se constituem como a imagem do pensamento.

A despeito do *cogito* cartesiano, Deleuze dirá que naquilo que tem de mais elementar na sua filosofia, o *Eu penso*, deve-se admitir os pressupostos implícitos que dizem respeito ao interlocutor saber o que significa “eu” e o que significa “pensar”. Esses elementos pré-filosóficos, tal conhecimento natural que se atribui ao homem, dependem do acordo entre o bom senso, o senso-comum e a boa vontade no pensamento. Deleuze dirá ainda que essa imagem do pensamento pode ser também denominada de imagem dogmática ou ortodoxa, sendo ela uma imagem moral, reflexo principalmente do pensamento ocidental já que

Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer o verdadeiro. E é *sobre* esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar. Pouco importa, então, que a Filosofia comece pelo seu objeto ou pelo sujeito, pelo ser ou pelo ente, enquanto o pensamento permanecer submetido a esta Imagem que já prejulga tudo, tanto a distribuição do objeto e do sujeito quanto do ser e do ente (DELEUZE, 2006, p.192) .

Ademais, segundo o filósofo, a imagem no pensamento dá-se como um conjunto de coordenadas, com o objetivo de nortear o pensamento e possibilitar a criação, que tem uma geografia, antes mesmo de ter uma história, que traça dimensões antes de construir sistemas. Ela se localiza, antes de tudo, em regiões (DELEUZE, 2007b, p.131). Portanto, nesse sentido, há uma equivalência geográfica entre a imagem do pensamento e o plano de imanência, que se localizam antes do ato mesmo de *pensar* como *criação*.

O plano de imanência apresenta-se em duas faces, como *Pensamento* e como *Natureza*, como *Noûs* e como *Physis*. Se os conceitos são, para esses dois filósofos, o princípio da filosofia, o seu ponto de partida, então, o plano de imanência deve ser considerado como pré-filosófico, ou seja, como espaço de possibilidade essencial da filosofia. De maneira que, enquanto os conceitos marcam o início da filosofia, o plano a instaura. O plano implica experimentações. Vasconcellos sintetizará a importância do plano de imanência da seguinte maneira:

A ideia de plano de imanência está diretamente implicada à ideia de conceito em Deleuze, à sobrevida dos conceitos filosóficos. Os conceitos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de um lance de dados, não compõem um quebra-cabeças. De todo modo, e mesmo desta maneira, eles ressoam à

filosofia que os cria, pois só é filosofia o pensamento que se dá a esculpir conceitos. Contudo, os conceitos não constituem por si só um plano de imanência. O plano de imanência não é um conceito particular ou um conceito geral, nem por sua vez, um grande conceito a englobar todos os outros conceitos, ele é a pré-condição de existência de todo conceito filosófico, ele é o solo onde os conceitos devem vir à luz. O plano de imanência é a terra dos conceitos (VASCONCELLOS, 1998, pp. 118-119).

A filosofia é uma coexistência de planos e não uma sucessão de sistemas, caracterizando, assim, a *geofilosofia* adotada por Deleuze. O que, a seu modo, substitui uma linha histórica dos acontecimentos, colocando em seu lugar tempos de coexistências dos sistemas sem que o posterior seja melhor ou mais correto que o anterior, e, nesse sentido, uma crítica a um conceito, só é possível se ele for colocado dentro do plano de imanência específico, pois se for problematizado em outro, corre-se o risco de se falar de conceitos completamente distintos. Consequentemente, o filósofo não descobre um conceito oculto, ele o inventa, ele o cria, ele o retira do caos, e sempre em função de um problema.

O que é a imanência, senão a vertigem filosófica? Trata-se da instauração de um campo, de um plano, retirar alguma coisa do caos, e estabelecer uma determinada ordem, mesmo que seja ainda para manter um estado de caos. Deleuze ressalta que o plano de imanência pode ser endereçado a filósofos e não-filósofos. Para o professor Claudio Ulpiano [1932-1999]⁶, o tema do plano de imanência é considerado o mais importante e o mais necessário, justo porque é “aquilo que pode ser endereçado aos filósofos e aos não-filósofos, uma peça delicada de seu sistema - que se destaca como capítulo em *O que é a filosofia?*, mas que na verdade está presente em toda sua obra”. E o nosso interesse aqui se dá pela mesma razão, porque acreditamos ser o plano de imanência uma chave fundamental para compreensão da sua obra, não excluindo seus livros sobre cinema, que comporta, de certo modo, filosofia, enquanto conceito e não-filosofia, enquanto cinema.

Resta-nos ainda inserir o terceiro e último componente, de igual importância: os personagens conceituais. Pensemos, como exemplo, no personagem “idiota”, ele pode ser um personagem conceitual, o pensador privado, aquele que se opõe ao professor público, ao sábio, ao técnico. Temos também como exemplos populares o personagem Sócrates no platonismo, ou o Dionísio de Nietzsche, e ainda o Idiota de Nicolau de Cusa [1401-1464]⁷. Personagens são identificáveis com um nome ou não, Deleuze e Guattari nos asseguram que mesmo a duração bergsoniana precisa de um personagem, todo plano o possui, ainda que seja implícito.

O personagem conceitual não é, de modo algum, o representante do filósofo, mas pelo contrário, o filósofo apenas reveste seu personagem conceitual e seus intercessores. Os personagens conceituais são “heterônimos” do filósofo, enquanto que o nome do filósofo é um simples pseudônimo dos seus personagens. Não se trata de uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, porque ele tem vida, ele vive e insiste. São os verdadeiros agentes da enunciação.

Os filósofos vão esclarecer a diferença entre personagem conceitual e personagem

⁶ Claudio Ulpiano professor (UERJ-UFF) e filósofo brasileiro, especialista no pensamento dos Estóicos, Epinoza, Bergson e Deleuze. A citação que se segue foi extraída do link: <http://claudioulpiano.org.br/ulpiano-filosofo/intimos/plano-de-imanencia/>

⁷ O Idiota de Cusa é uma personagem menos popular que as demais. Nicolau de Cusa foi um dos primeiros filósofos do humanismo renascentista. Sua obra de 1450, *O Idiota* (O profano), possui três tratados: *Idiota da Mente*, *Idiota da Sapientia* e *Idiota de Staticis Experimentis*.

estético, porquanto não devemos confundi-los: o primeiro é potência de conceito, operando sobre um plano de imanência que é uma imagem do pensamento-Ser, enquanto o outro de afetos e perceptos, operando sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno). Os personagens conceituais também não são redutíveis a tipos psicossociais, não se confundem. O personagem conceitual é o que força o pensador a pensar. Como um caso de esquizofrenia, com quem se trava um diálogo “imaginário”, tornando possível a comunicação entre o caos e o pensamento. O personagem conceitual e o plano de imanência são pressuposições, pressupostos recíprocos, ambos encontram-se no nível pré-filosófico, preparando o espaço e tornando possível a filosofia, ou seja, a criação dos conceitos. Sendo assim, os conceitos não se deduzem do plano, senão com o auxílio do personagem conceitual.

A intersecção entre arte e filosofia constitui um lugar vigoroso nos trabalhos de Deleuze. Essa intersecção é possível graças à relação entre os personagens conceituais e os personagens estéticos, pois a constituição de ambos os personagens é uma via de mão-dupla. Isso porque o plano de composição da arte é um “vizinho” do plano de imanência filosófico, e personagens conceituais filosóficos podem povoar o plano de composição da arte, bem como, os personagens cinematográficos⁸, como veremos, passeiam pelo plano de imanência filosófico, auxiliando na sua compreensão, mas não como síntese entre os dois domínios, e sim, como bifurcação. Nesse sentido, quando um filósofo se debruça no domínio da arte para desenvolver problemas relativos ao cinema, por exemplo, os conceitos filosóficos aí produzidos dizem respeito tanto ao cinema quanto à filosofia.

Tanto os personagens conceituais quanto os personagens estéticos possuem traços personalísticos que os identificam. Os traços personalísticos do personagem estético só participam da criação dos perceptos e afetos ao entrar em contato com o plano de composição. Ora, mas o que são os perceptos e afetos que se constituem do pensamento artístico? O que é a arte para Deleuze? Arte para Deleuze diz respeito à criação dos perceptos e afetos. Os perceptos nada mais são do que percepções, enquanto que os afetos não são mais que sentimentos e afecções. Perceptos, afetos e ações, são três espécies de movimento, conceitos retirados da filosofia de Bergson como veremos adiante e que são elementos importantes para a sua análise do cinema (DELEUZE, 2003, p.166). São seres que valem por eles mesmos e excedem todo o vivido, não dependem de algo exterior a eles. Mesmo o espaço (o vazio) é sensação. A arte, os objetos de arte são feitos de sensações em si (DELEUZE; GUATTARI, 2005b, p.169). A arte é aquilo que conserva um sorriso, uma pose, uma cor, conserva o tempo (*Ibidem*, p.163).

Vinculando as obras *O que é a filosofia?* e *O que é um ato de criação?*, podemos concluir que o diretor de cinema trabalha as imagens e assim estabelecendo relações e encadeamentos, reorganiza o pensamento através delas. De modo análogo o filósofo cria relações conceituais, ele pensa através de conceitos retirados do caos (*Ibidem*, p.41), enquanto o cineasta pensa na organização relacional de suas imagens – imagens que estão no mundo e são o mundo – por meio da montagem. Nesse sentido, tanto o filósofo, quanto o cineasta são pensadores e criadores. Para Deleuze, não existe relação de hierarquia entre as atividades do pensamento, seja em filosofia, seja em arte ou em ciência, criar conceitos não é menos ou mais difícil que criar novas combinações sonoras e visuais ou criar funções científicas, considerando, ainda, ser essencial para o desenvolvimento de cada disciplina não se ocupar

⁸ São exemplos de personagens estéticos do cinema abordados por Deleuze o vidente, o falsário, o perdedor nato, o impotente, o amnésico, dentre outros. Esses personagens serão demonstrados no percorrer do trabalho, quando entrarmos, de fato, nos livros sobre o cinema: *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*.

com o desenvolvimento do *vizinho*, mas seguir cada uma o seu desenvolvimento próprio, ou seja, não refletir sobre cinema em filosofia, mas fazer conceitos a partir do cinema, que é fazer filosofia (DELEUZE, 2003, pp. 170-171).

Deleuze precisava, destarte, configurar seu plano de imanência para o cinema. Ou seja, instaurar um novo aparelho conceitual que fosse capaz de dar conta dessa arte jovem deveria ser erguido. Evocando sempre que enquanto o filósofo “pensa” com conceitos o cineasta “pensa” com imagens-movimento e com imagens-tempo. Sua filosofia funda-se na possibilidade de produzir novos espaços de criação e de produção de acontecimentos. Será através de zonas de vizinhança entre arte e filosofia, conceito que será esclarecido adiante, que Deleuze forjará uma filosofia do cinema. Seu impulso foi influenciado pelo “filósofo ocasional”, como é alcunhado por Rancière, André Bazin, que defendia que o cinema necessitava de critérios formais estéticos, em oposição às análises do neorealismo pelo seu conteúdo formal (DELEUZE, 2007, p. 9).

Além do teórico e crítico de cinema André Bazin suas influências explícitas são encontradas na filosofia de Nietzsche e Bergson. Deleuze terá neste um excelente aliado, com grande contribuição e empréstimos de conceitos, para, em um novo plano de imanência, e assim dar vida a novos conceitos, que em alguns momentos tornam-se confusos ou paradoxais por não conseguir discernir claramente onde um começa e outro termina. O fato é que, por constituírem um novo espaço, um novo plano, já que o problema é outro, os conceitos por mais que sejam homônimos e possuam a mesma raiz (ou rizomas!), não devem ser compreendidos a partir do mesmo problema, ganham um novo significado.

Analogamente, se o plano de imanência em *O que é a filosofia?* se dá com um corte do caos, em seus livros sobre filosofia do cinema o plano de imanência das imagens é definido com um corte (móvel) das imagens-movimento, oriundas de universo acentrado, corte este que seria capaz de reunir e configurar determinadas imagens, perfazendo conjuntos abertos, blocos de espaço-tempo constituídos a partir mesmo de um universo que não possui quaisquer coordenadas, nem do espaço nem do tempo, assim como desdobraremos a seguir.

1.1 Influências de Bergson e o Início da Ontologia das Imagens no Cinema

Empreendemos no início deste capítulo em desenvolver o modelo adotado e defendido por Deleuze para a constituição de uma filosofia e, nesse momento, avançaremos na explicitação dos conceitos considerados mais importantes para o que ele denominou sua filosofia do cinema, ou seja, sua taxonomia das imagens.

Será a partir de Bergson que Deleuze dará vida a seus conceitos, de modo que estes possam ganhar um novo valor de acordo com os interesses considerados pelo último. Pois, como elucida Deleuze ao elogiar Bergson, “um grande filósofo é aquele que cria novos conceitos: esses conceitos ultrapassam as dualidades do pensamento ordinário e, ao mesmo tempo, dão às coisas uma verdade nova, uma distribuição nova, um recorte extraordinário” (DELEUZE, 1999, p.125). Reforçando sempre sua obsessão pela “pureza” dos conceitos: um “tempo puro”, por exemplo, valorizando, no entanto, um purismo inerente à diferença de natureza em detrimento às diferenças de graus⁹. O objetivo de Deleuze pode ser

⁹ Essa distinção é parte do método intuitivo de Bergson, em que Deleuze dirá que “o essencial do projeto de Bergson é pensar as diferenças de natureza independentemente de toda a forma de negação: há diferenças no

compreendido como a possibilidade de se articular a lógica do pensamento em *imagem-movimento* e *imagem-tempo* e situá-los em uma consideração geral da relação entre matéria e imagem, movimento e tempo (BOGUE, 2003, p.11).

Deleuze se apropriará das teses bergsonianas da imagem e do movimento, para adequá-las ao cinema, demonstrando que os cineastas, autores das imagens “superficiais”, são também pensadores. Entretanto, diferente de um filósofo que vai pensar e produzir conceitos, o cineasta pensa e produz imagens (em movimento). Todavia, esse pensamento que Deleuze vai extrair do cinema irá extrapolar os limites da metafísica, limites que segmentam o real num conjunto que comportam binômios como um e múltiplo, verdadeiro e falso, bem e mal que encerram um mundo acabado, base do que Deleuze vai denominar de pensamento clássico da filosofia. Entretanto, para estabelecer uma zona de vizinhança entre filosofia e cinema é preciso admitir que esses limites podem e devem ser extrapolados, para que o filósofo possa retirar do cinema um pensamento que alcance consistência sem compartimentar os movimentos do infinito, através de uma “imagem moderna do pensamento”, que suporte diferenças e multiplicidades.

As referências obrigatórias para a compreensão da influência de Bergson serão exploradas a partir dos livros de Deleuze sobre o cinema além de *Bergsonismo*, sua obra anterior a eles. Já em Bergson é de fundamental importância trabalhar o seu primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, além do último capítulo de *A Evolução Criadora*. No *Bergsonismo*, Deleuze vai destacar a importância de três conceitos que marcam as etapas da filosofia de Bergson, apresentando de início a *intuição*¹⁰ como método (DELEUZE, 1999, p.7). Seu estudo se desdobrará partindo dos conceitos de Duração [*Durée*], Memória [*Memóire*] e Impulso Vital [*Élan Vital*].

Sua importância para a Filosofia do Cinema de Deleuze é tão relevante que o primeiro capítulo, do seu primeiro livro sobre cinema, *Imagem-Movimento*, é dedicado a um primeiro comentário a Bergson para desenvolver suas teses sobre o movimento. Nessa mesma obra também encontramos um segundo comentário, enquanto que em seu segundo livro, *Imagem-Tempo*, serão desenvolvidos mais dois. Deleuze irá destacar, sobretudo, a importância do movimento bergsoniano para a filosofia do século XIX, momento em que havia uma peleja entre a filosofia e a psicologia, pois “o que tínhamos até então era o hábito de articular o movimento dos corpos com o espaço e as imagens com a consciência” (GUÉRON, 2011, p.69), reforçando um impasse entre materialismo e idealismo que mantém a ciência como sua prisioneira. Ou seja, a psicologia entra em crise, segundo Bergson, quando se torna impossível manter um dualismo entre as imagens e os movimentos, de modo que as primeiras estariam na consciência e as os movimentos no espaço. O problema seria, então, como passar os movimentos no espaço para as imagens na consciência? E o contrário?

Entre idealistas que a conhecem por representação e realistas que a entendem como coisa, Bergson vai insistir que a matéria é um conjunto de “imagens”, as quais, encontram-se “a meio caminho entre a “coisa” e a “representação” (BERGSON, 2006, p.7). Afirmando ainda que, “os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também (...) é o

ser e, todavia, nada há de negativo [...]” (DELEUZE, 1999, pp.35-36).

¹⁰ “A *intuição* é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos em filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de “precisão” em filosofia. É verdade que Bergson insiste nisto: a intuição, tal como ele a entende metodicamente, já supõe a *duração*” (*Ibidem*, p.7).

cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro” (*Idem*). Não será, portanto, uma surpresa, de acordo com essas afirmações, que nos deparemos com o movimento entendido também como imagem. E, assim, teremos os problemas impostos pela crise da psicologia resolvidos, com a equidade entre imagem e movimento. Deste modo, a imagem não é apenas um produto psicológico instalado na consciência, mas a própria realidade. Pois, para Bergson a imagem está no mundo e é o mundo, sendo ele, antes de mais nada,

um conjunto de imagens agindo e reagindo umas sobre as outras em todas as suas faces: variação universal, ondulação universal, marulho cósmico, sem eixo, nem centro, nem alto nem baixo- o próprio mundo como cinema. É o ponto de partida bergsoniano para a teorização de Deleuze acerca do cinema. A imagem-movimento não é uma imagem à qual se acresce o movimento, mas identidade absoluta entre imagem e movimento, na contracorrente da psicologia clássica que colocava imagens na consciência e o movimento no espaço (PELBART, 2007, p. 4).

Posto o que é a imagem para Bergson, prosseguiremos para os demais conceitos a partir dos comentários de Deleuze ao filósofo em seus dois livros sobre o cinema. Iremos, portanto, apontar as três importantes teses do movimento (e sua relação com o tempo) encontradas em seu primeiro comentário. Será com base nessas teses que sua filosofia cinematográfica se sustentará, dando origem aos diferentes tipos de imagens de acordo com sua função e seu comportamento em relação ao tempo. Imagens estas que se deslocam do mundo e tornam-se imagens cinematográficas.

Ao apresentar as teses de Bergson, Deleuze irá enfatizar que, embora a primeira seja a mais célebre, as outras serão igualmente importantes, alertando para o risco de esta primeira encobrir as demais. A primeira tese diz respeito ao movimento e ao espaço, destacando que estes possuem uma diferença de natureza. São coisas distintas, portanto, espaço e movimento não devem ser identificados, ou seja, o movimento não deve ser confundido, em hipótese alguma, com o espaço percorrido, já que o espaço percorrido é passado, e o movimento é presente, quer dizer, o ato de percorrer (DELEUZE, 1996, p.9).

Bergson vai nos instruir durante sua obra, sobre o cuidado em não se “confundir, contudo, o movimento com o espaço percorrido pelo móvel” (MACHADO, 2009, p.248). Decorre daí que é necessário descrever o lugar no qual encontramos essa diferença. Em primeiro lugar, o espaço percorrido torna-se passado, ao passo que o movimento encontra-se no presente, como ação. Há uma distinção, portanto, entre o movimento feito (passado), e o que está se fazendo, efetuando-se (presente). Em segundo lugar, o espaço é infinitamente divisível, enquanto que o movimento não, pois ao dividir-se ele deixa de ser o que era antes e passa a ser outro, mudando, destarte, de natureza a cada divisão (DELEUZE, 1999).

Para ilustrar a diferença que existe entre movimento e espaço percorrido podemos imaginar um ato qualquer, como, por exemplo, o ato de comer. Trata-se de um ato que pode ser dividido em três ou em quantos se queira detalhar: um ato de apanhar a comida, outro ato de levantar o garfo, e mais um de mastigar. Dividimos a ação que era comer em três atos distintos, já o movimento é irreduzível em si.

Essa posição leva Bergson a criticar o cinema em *A evolução criadora*, livro de 1907, pois o cinema utiliza cortes imóveis, segundo o autor, para reconstituir o movimento, tornando, desse modo, divisível, aquilo que por natureza não é possível. Contudo,

Para Deleuze, essa crítica significa que o cinema leva ao extremo a ilusão da

falsa reconstituição do movimento, pois o que apresenta como imagens são cortes instantâneos submetidos à sucessão de um tempo uniforme e abstrato: o tempo do movimento da câmera. Reconstituindo o movimento com cortes imóveis, fotografias imóveis, vistas imóveis, o cinema deixa escapar o movimento real com sua duração concreta (MACHADO, 2009, p. 249).

Apesar da crítica bastante sumária de Bergson, Deleuze sugeriu que ele poderia ter ido além. Nessas circunstâncias, será o próprio Deleuze quem o fará, transformando, não obstante, a crítica em um problema filosófico, do qual carecia de um estudo mais minucioso. Deleuze fará subentender que esse poderia ser o objetivo do próprio Bergson, se o mesmo tivesse seguido adiante no exame dos fatos, pois a crítica de Bergson refere-se apenas aos primórdios do cinema. Afinal, trata-se de uma obra de 1907, época na qual não se verificava ainda a presença da imagem-movimento, pois não existia separação entre a câmera e o projetor, câmera em movimento e montagem. Era como se o cinema que acabara de nascer não tivesse se apropriado da sua essência, circunstância que só se deu, segundo Deleuze, a partir de *O nascimento de uma nação*, de Griffith, em 1915. Deleuze corrobora, parafraseando Bergson, que a essência de uma coisa nunca é dada no seu início, mas no meio, no decorrer do seu desenvolvimento quando suas forças são, de fato, firmadas (DELEUZE, 1996, p.11).

Partindo dessa declaração, em forma de um aparente protesto, Deleuze fará uma comparação com o início da própria “vida”, descrito em *A Evolução Criadora*¹¹, questionando por que seria diferente com o cinema? Consequentemente, o cinema como tal não deve ser considerado no seu nascimento, mas no seu processo de desenvolvimento e essa novidade será compreendida a partir da montagem, pela câmera móvel, e pela emancipação do ponto de vista que se separa da projeção (Deleuze, 1996, p.12). Nesse sentido, o plano deixa de ser uma categoria espacial para se tornar temporal. Eis o cinema, eis sua essência. E Deleuze identificará o cinema com a imagem-movimento definida no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. Sua posposta é arrematar aquilo que Bergson havia começado, dando ao cinema a metafísica correspondente que lhe faltava (BOGUE, 2003, p.23).

Essa será a brecha perfeita encontrada por Deleuze para ter Bergson como seu aliado nessa empreitada, “em princípio” rejeitada pelo segundo, como se o mesmo tivesse se esquecido:

Ou, o que é uma novidade bastante curiosa, é que Bergson tinha perfeitamente descoberto a existência de cortes móveis ou de imagens-movimento. Antes de *A Evolução Criadora*, e antes do nascimento oficial do cinema, foi em *Matéria e Memória*, em 1896. A descoberta da imagem-movimento, assim como as condições da percepção natural foram as prodigiosas invenções do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. Como crer que Bergson o havia esquecido dez anos mais tarde? (DELEUZE, 1996, p.11).

Ou seja, a crítica é feita dez anos depois do conceito de imagem-movimento, e Deleuze irá deduzi-la como uma definição profética acerca da essência, ou do futuro, do próprio cinema.

Deleuze também questionará: “é preciso compreender que, segundo Bergson, o cinema seria somente a projeção; a reprodução de uma ilusão constante, universal?” (*Ibidem*,

¹¹ Na introdução de *A Evolução Criadora*, Bergson dirá sobre a essência que “a essência das coisas nos escapa e sempre nos escapará, movemo-nos em meio as relações, o absoluto não é de nossa alçada, detenhamo-nos frente ao Incognoscível” (BERGSON, 2005, p. XI).

p.10). Situando a crítica de Bergson apenas ao início do cinema e complementando: “como se nós já não tivéssemos feito (desde sempre) cinema mesmo sem o conhecer? Mas então, muitos problemas se colocam” (*idem*). Isto é, o funcionamento da consciência é colocado de forma análoga ao do cinema, que será desdobrado adiante.

No cinema, embora, o movimento seja produzido artificialmente, através dos cortes e da montagem, para o espectador ele não parece artificial, de modo que, se os meios são, incontestavelmente, artificiais, ainda assim o resultado não o será. “O cinema procede com fotogramas, ou seja, com cortes imóveis, 24 imagens por segundo, ou 18 no início” (*Ibidem*, p.11). O cinema, para Deleuze, inventa a *percepção* de um movimento puro, de modo que, o resultado seja idêntico à percepção natural do movimento. Portanto, na percepção cinematográfica não se acrescenta o movimento à imagem, mas ele se encontra em cada imagem, de modo que, uma fusão perceptiva imediata apreende a imagem como movimento, originando uma imagem-movimento. Comparando-se a percepção natural à cinematográfica poderemos concluir que se trata de uma diferença fenomenológica, sendo uma a percepção natural e a outra cinematográfica, que no final, reproduzem o mesmo efeito no observador.

Em suma, assim se compreende a primeira tese do movimento encontrada no primeiro comentário a Bergson, e com ela, temos um primeiro tipo de imagem: a imagem-movimento. A imagem-movimento, ou a primeira imagem do cinema, não nos dá uma imagem na qual será adicionado o movimento. O que o cinema nos dá com a imagem-movimento é um corte móvel e não um corte imóvel, mas um movimento abstrato (*Idem*). A crítica ao cinema feita por Bergson encontra-se justamente nessa primeira tese do movimento, pois o autor recrimina as tentativas de reconstituição do movimento através de cortes imóveis e temporalidades abstratas. Contudo, assim como a vida no início, que deveria imitar a matéria, também o cinema em seu surgimento deveria imitar a percepção natural, até encontrar sua autonomia.

A segunda tese¹² abordará a distinção entre duas maneiras de se pensar o movimento. Uma delas, encontramos na filosofia antiga, especialmente a de Aristóteles, “para quem o movimento remete formas imóveis, sendo pensado como passagem de uma forma a outra, isto é, como uma ordem de poses ou de instantes privilegiados, essenciais, como em uma dança” (MACHADO, 2009, p. 251). Por outro lado, temos a ciência moderna, a qual norteará o movimento aos instantes quaisquer, ou seja, não mais a um instante privilegiado no espaço, ou a formas imóveis, mas a um momento qualquer de sua trajetória, e, por conseguinte, o tempo passa a ser introduzido como variável independente. Passa-se então de uma análise que não mais privilegia um aspecto transcendente ao movimento, mas imanente a ele.

Isto significa que não se considera mais um ponto privilegiado, um momento, uma pose, como acontecia na definição aristotélica, mas qualquer momento. Essa abordagem pode ser encontrada na astronomia kepleriana, na lei dos corpos galileana, na geometria cartesiana e no cálculo newton-leibniziano, por exemplo (DELEUZE, 1996, p.13). Contudo, em ambos os casos, os movimentos são considerados em momentos de imobilidade. Para Deleuze, em detrimento à filosofia antiga, a ciência moderna irá privilegiar o tempo, não obstante o sintetize a um padrão espacial. Definindo-se, sobretudo, “pela sua aspiração de considerar o tempo uma variável independente” (BERGSON, 2006b, p.41).

Sua terceira tese enaltece o todo e a mudança. Será colocado, nesse momento, finalmente, o conceito de duração [*durée*] como parte de um todo aberto no qual este não deve

¹² Cf. BERGSON, 2005, pp. 362-363.

ser confundido com um conjunto, que é um todo fechado. Já que os conjuntos estão no espaço, enquanto que o todo está na duração, como aquilo que não para de mudar. E o movimento remete sempre a uma mudança (DELEUZE, 1996, p. 18).

Essa terceira tese enuncia que o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do todo, ou de um todo. O que implica que, sendo a duração mudança, o movimento exprime a mudança na duração ou no todo. O movimento é uma translação, mudança de posição no espaço, mas sempre que há translação de partes no espaço também há mudança qualitativa num todo, ou na duração. O movimento remete a uma mudança, a uma vibração, a uma irradiação, mudança que se dá ao mesmo tempo que os elementos se movem (MACHADO, 2009, p.252).

Além disso, essa terceira tese, abalizada por Bergson, enuncia que o movimento considerado como corte móvel provoca uma mudança *qualitativa*, manifestando a duração como uma realidade que se encontra na mente. Há também que se considerar o movimento como uma expressão de uma determinada mudança no Todo, contudo, o todo, não equivale ao conjunto fechado, ele é aberto, e por isso ele muda constantemente, está sempre em devir, fazendo com que surja algo novo, ou seja, ele persiste, dura: “não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, ou seja, do Todo ou de um todo” (DELEUZE, 1996, p.18). O erro estaria, portanto, em considerar as qualidades como propriedades extrínsecas aos objetos em movimento. O movimento percorre pelos instantes, ao passo que estes são cortes imóveis, colocando os objetos na duração, em um todo que muda sem cessar. Assim, o próprio movimento é definido como corte na duração, entretanto, como um corte móvel, ao passo que, em Aristóteles e na física moderna, o tempo permanecia imóvel. O movimento não é o espaço percorrido, mas o ato de percorrer. Se o espaço é passado, o movimento é presente.

Será por conta da importante distinção feita entre objetos, movimento e o todo concebido como duração que viabilizará Deleuze a proceder com a análise das imagens cinematográficas, justo porque para que seja plausível definir o quadro, o plano e a montagem, ou seja, operações encontradas na realização de um filme, que é imprescindível que se tenha de antemão a distinção anterior. Teremos, portanto, o enquadramento como determinação de um sistema fechado de elementos, enquanto que o plano se estabelecerá como determinação do movimento em um sistema fechado entre os elementos ou partes, e, finalmente, a montagem como determinação do todo que dá uma imagem indireta do tempo (*Ibidem*, p. 23 ss).

O enquadramento é para Deleuze a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram em um conjunto, contudo, não podemos dizer que esse conjunto seja fechado, mas apenas relativamente fechado (*Ibidem*, p.31). Isto porque existe o extracampo, além da ideia de que o enquadramento inclui também aquilo que não é visto, que não foi escolhido, ele determina o que existe além do enquadramento (*Ibidem*, p.30), como, por exemplo, em *A grande testemunha* [*Au hasard Baltazar*, 1966], de Bresson.

Para o extracampo são concedidas duas funções, a primeira delas é dar espaço ao espaço, como em Antonioni, e a segunda é de introduzir o transespacial e o espiritual, como em Hitchcock, onde o espaço é preenchido e intencional, aparentemente fechado (*Ibidem*, p.31-32). O extracampo está em relação indireta com o todo.

O todo como mudança, isto é, o movimento como duração é determinado pela câmera. É ela quem age como a consciência através do plano, de uma consciência, sobretudo,

como percepção (*Ibidem*, p.33). O plano e a imagem-movimento, na medida em que ele refere o movimento a um todo que muda, é um corte móvel de uma duração (*Ibidem*, p.36), mas, se do contrário temos uma câmera fixa, na qual apenas as pessoas e os objetos se movem, como aqueles planos do cinema primitivo, o que teremos é um corte imóvel. Todavia, a imagem-movimento não se limita aos movimentos da câmera, mas estende-se também à montagem (*Ibidem*, p.40).

A montagem é descrita por Deleuze como a composição de imagens-movimentos, através dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords*¹³, determinando, desse modo, o *Todo*. E aqui, retornamos ao terceiro nível bergsoniano (*Ibidem*, p.46). Com a montagem temos a imagem do tempo, contudo, esse tempo, ou essa duração, só pode ser apreendido indiretamente, posto que não se trata de “um tempo homogêneo ou uma duração espacializada, como aquela denunciada por Bergson, mas uma duração e um tempo efetivos que decorrem da articulação das imagens-movimento” (*Ibidem*, p.47), de acordo com os textos anteriores de Bergson.

Tendo em vista as teorias sobre o movimento, e considerando que ele possui duas faces (*Ibidem*, p.22), partiremos para a formulação dos três tipos de imagens-movimento as quais Deleuze procurou deduzir para o cinema. Nesse momento, adentramos no segundo comentário feito a Bergson¹⁴, coincidindo com a crise da psicologia, que consistia em colocar as imagens na consciência e os movimentos no espaço (*Ibidem*, p.83), como já fora elucidado. Contrariando essa posição, Bergson vai enfatizar que *tudo* é imagem, e em estado gasoso, estado, no qual, ainda não é possível identificar as coisas.

Eu, meu corpo, seria antes um conjunto de moléculas e de átomos incessantemente renovados. Eu poderia falar em átomos? Eles não se distinguiriam dos mundos, das influências interatômicas. É um estado quente demais da matéria para que nós distingamos neles corpos sólidos. É um mundo de variação universal, ondulação universal, marulho universal: não há nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo... (*Ibidem*, p.86).

Bergson aponta as imagens em termos de um estudo sobre a consciência, de onde Deleuze tirará proveito para fazer analogia com as imagens obtidas no cinema. “É o universo como cinema em si, um metacinema, e que implica sobre o cinema em si próprio uma visão completamente diferente daquela que Bergson propôs na sua crítica explícita” (*Ibidem*, p.88). Os três tipos de imagens-movimento serão retirados do primeiro capítulo de *Matéria e*

¹³ Buscamos as definições dos termos *raccord* e falso-*raccord* no Dicionário Teórico e Crítico do cinema, tais termos, cuja tradução pode ser entendida como conexão/ligação (na ausência de um termo específico que o traduza), serão mantidos no original francês na linguagem utilizada do cinema, bem como veremos adiante que o mesmo ocorre com o termo *travelling*, conservado do inglês. *Raccord* se trata de um tipo de montagem “na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual. [...] Na linguagem dos técnicos, o falso-*raccord* é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação. [...] Em uma perspectiva mais abstrata, Gilles Deleuze (1983) propôs ver no falso-*raccord* um princípio que assegura a preeminência do todo sobre suas partes (ao contrário do *raccord* “verdadeiro”) e também o lugar do “aberto, que escapa aos conjuntos e a suas partes”. Com isso, o falso-*raccord* é para ele um instante de atualização. No filme, das virtualidades ou das potencialidades do fora-de-quadro” (Aumont & Marie, 2003, p. 116-117, 251 – Para manter a lógica da referência ao nosso texto os verbetes do Dicionário foram expostos aqui em sua ordem inversa, no que se refere à ordem alfabética).

¹⁴ Encontrado no capítulo IV de *Imagem-Movimento*.

memória: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação.

Já sabemos que, para Bergson tudo é imagem, como demonstramos nos primeiros parágrafos, e o que se diferencia são os tipos de imagens. Ou seja,

Bergson vai concluir que movimento é igual à imagem. Quer dizer, a expressão do movimento exatamente porque ela é a própria diferença qualitativa. O que Bergson está afirmando aí é que não existe o objeto que gera a imagem, nem mesmo que existe um objeto que teria uma qualidade: o que há é um objeto que só pode ser percebido à medida que se move. Toda percepção é já um ato de movimento, ela só existe por causa de um movimento e à medida que provoca um movimento. O que normalmente entendemos como sendo um atributo de um objeto é na verdade o próprio objeto se movendo, vibrando e, com isso, gerando movimento, vibração, no outro objeto (GUÉRON, 2011, pp. 71-72).

Cabe-nos, nesse momento, descrever os tipos de imagens propostos por ele. Os três tipos de imagem-movimento serão comparados ao substantivo, ao adjetivo e ao verbo, de modo que a imagem-percepção corresponde ao substantivo, a imagem-afecção ao adjetivo, enquanto qualidade, e a imagem-ação ao verbo (DELEUZE, 1996, p.88). Retornaremos ao pressuposto da identidade entre imagem e movimento, que tem por mesma lógica a identidade entre matéria e luz, o que significa dizer que o olho está nas coisas, isto é, matéria é luz na medida em que se constitui de uma espécie de luz primeira interior.

Mesmo que as imagens se distingam pelos seus movimentos, e de que a percepção é já de início um ato de movimento,

as imagens – o conjunto do que aparece – estão em movimento, no sentido de que, em vez de serem um suporte de ações e reações, constituindo um mundo de variação universal. O que há no universo são imagens-movimento em perpétua variação universal. O que há no universo são imagens-movimento em perpétua variação umas em relação às outras, em estado gasoso: sem corpos sólidos e rígidos, sem eixos, centros, direita e esquerda, alto e baixo (MACHADO, 2009, p. 253).

O universo é constituído de imagens-movimento, agindo e reagindo entre si. Identidade entre matéria e luz, matéria luminosa. Nesse estado ainda não há corpos, apenas figuras luminosas. Essa assimilação da imagem, isto é, do movimento, da matéria à luz é importante porque, enquanto a tradição filosófica, inclusive a fenomenologia, pensava o espírito como luz, vendo na consciência um feixe luminoso, um raio de luz que ilumina as coisas. Para Bergson as próprias coisas são luminosas, luminosas em si, imagens de luz, sem precisar de nada para clareá-las (DELEUZE, 1996, p.89). É isso que, retomando às vezes uma fórmula de Bergson – “a fotografia, se há fotografia, já foi obtida, já foi tirada no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço” -, Deleuze diz quando repete que o olho está nas coisas, ou seja, nas próprias imagens luminosas, ou que toda consciência é alguma coisa.

Compreende-se, a partir do elucidado que, a consciência é de direito: o conjunto das imagens; e, de fato: ela é matéria, e, por isso também é luz, haja vista a igualdade entre os elementos. É no momento em que as imagens vivas formam uma tela preta capaz de refletir a luz que a consciência surge. E, é exatamente isso que encontramos no cinema, uma tela preta a espera dessa luz que lhe dará uma “consciência”. Deleuze conclui que do plano de imanência, ou plano de matéria, nós podemos articular que ele é um conjunto de imagens-movimento, uma coleção de linhas e figuras de luz; uma série de blocos de imagens-tempo

(*Ibidem*, p. 90).

O sistema acentrado é o conjunto infinito das imagens-movimento que agem e reagem imediatamente umas sobre as outras em todas as suas faces e em todas as suas partes, como vimos. Trata-se de um único aspecto de um sistema de um duplo polo ou regime de imagens. No outro polo temos outro regime da imagem, com uma nova proposta, estamos nos referindo às imagens ou matérias vivas, imagens definidas por um intervalo entre a ação e a reação, isto é, entre movimentos: “movimentos e intervalos entre movimentos que servirão de unidades”, aparecendo também como uma demanda de Dziga Vertov [1896-1954], na sua concepção materialista do cinema (*Ibidem*, pp. 90-91), ou seja, a coisa e a imagem da coisa são a *mesma coisa*, idênticas, uma única e mesma imagem, contudo, será relatada a uma ou à outra, dois sistemas de referência distintos (*Ibidem*, p. 93).

Essas imagens vivas se diferenciam do primeiro tipo de imagem por receberem as ações em apenas uma ou algumas de suas partes, de maneira limitada. Surge, no entanto, um intervalo, um hiato de tempo entre o movimento que uma imagem recebe em algumas de suas faces e o movimento que ela realiza em outras, o que não era viável na passagem das outras imagens. Isso acontece porque algumas imagens têm reação retardada, e, em vez de um prolongamento na excitação recebida, o que elas fazem é selecionar ou organizar a reação em um movimento novo. “São as imagens vivas, o ser-vivo, *centro de indeterminação* no seio de um universo acentrado, obstáculo à propagação da luz, écran negro em que esta se reflete e se revela” (PELBART, 2007, p. 5, grifos do autor). É nesse intervalo que é possível criar o novo.

1.1.1 Da imagem Percepção à Imagem-Cristal¹⁵

Examinaremos agora o primeiro tipo de imagem-movimento: a imagem-percepção. Para Deleuze, seguindo a influência de Bergson, a coisa e a imagem da coisa não são distintas, contudo, pertencem a dois tipos de sistemas de referência, como já visto. Nesse sentido, a percepção é uma imagem subtrativa da coisa, não havendo diferença de natureza, mas apenas de graus. Ou seja, a percepção propriamente dita é aquela que constitui um sistema centrado, a percepção subjetiva que percebe só aquilo que a interessa, descartando todo o resto. É o que Bergson vai chamar de vida, ou centro de indeterminação, contendo uma face voltada para a recepção, que, com a evolução dos seres vivos, receberá os órgãos dos sentidos (DELEUZE, 1996, pp.93-94). Trata-se da primeira imagem-movimento especializada: a imagem-percepção.

A percepção não é apenas um enquadramento, ela também se destina a uma ação. Em um princípio constante de ação e reação, no qual a própria percepção já é também uma ação, e a reação é a ação propriamente dita. Todavia, esse movimento de ação e reação não se dá de maneira instantânea, e sim de modo retardado, deixando uma brecha entre um e outro, um intervalo.

¹⁵ Dividimos o fundamento da filosofia do cinema deleuziana em duas partes principais: uma calcada na influência da ontologia de Bergson (1.1.1), e, a outra na influência de Bazin (1.2). Nesse sentido, nem todos os tipos de imagens serão desenvolvidos nesse primeiro capítulo, mas apenas aqueles imprescindíveis para a compreensão geral da estrutura da filosofia do cinema em Deleuze, que nos interessa nesse momento. Nosso propósito, não obstante, é o de evitar muitas repetições no terceiro capítulo, momento em que teremos a oportunidade de apresentar novos conceitos, poupando o leitor, tanto das desnecessárias repetições quanto de uma exaustiva busca por um conceito.

Segue-se, portanto, a necessidade de se definir a imagem-ação, localizada no outro polo, ou face. Para Bergson, toda a percepção já é orientada para a ação. Já a afecção ocupa o intervalo entre a percepção e a ação, mas sem preencher esse espaço, de modo a constituir um conjunto sensório-motor. Deleuze mostrará com a estrutura das três imagens que constituem a imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação, que elas vão apresentar uma imagem indireta do tempo no cinema, sendo este o cerne da questão que vai distinguir os dois momentos do cinema, a partir da composição, da conexão e do agenciamento de imagens-percepção, ação e afecção.

A percepção, todavia, pode ser ou objetiva, aquela na qual todas as imagens variam em relação às outras em todas as suas faces, ou subjetiva. De modo que

nós percebemos a coisa, menos o que não nos interessa em função das nossas necessidades. Por necessidade ou interesse, é preciso compreender as linhas e pontos que nós retemos da coisa em função da nossa face receptiva, e as ações que nós selecionamos em função das reações retardadas das quais nós somos capazes. O que é uma maneira de definir o primeiro momento material da subjetividade: ela é subtrativa, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa – porém, inversamente, é preciso que a coisa mesma se apresente em si como uma percepção, e uma percepção completa, imediata, difusa (*Ibidem*, p. 93-94).

O que Deleuze enuncia, já havia sido dito por Bergson, isto é, nós percebemos da coisa apenas o que nos interessa. Fazemos um enquadramento que constitui aquilo que queremos apreender da coisa. Desse modo, o todo não é captado, e por essa razão, percebemos sempre menos, isto é, só percebemos o que estamos interessados em perceber. E, nossos interesses, de algum modo, estão de acordo com aquilo que almejamos ou que vivemos economicamente, ou com as nossas crenças ideológicas, religiosas, ou mesmo as nossas reivindicações psicológicas, por exemplo. Portanto, geralmente percebemos apenas *clichês*¹⁶.

Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, um outro tipo de imagem pode aparecer: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal... (MACHADO, 2009, p.273-274).

O terceiro e o quarto comentário feitos a Bergson serão encontrados em seu segundo livro sobre cinema. Acerca da imagem-tempo, um novo estatuto da imagem que “surge” por causa de uma crise da imagem. Em suma, o terceiro comentário partirá da distinção de dois tipos de reconhecimento: automático e atento, atribuindo o reconhecimento automático ao esquema sensório-motor, privilegiado pelo movimento, caracterizado já em *Imagem-Movimento*. Em *Imagem-Tempo* será inaugurada a concepção do segundo gênero de

¹⁶ Deleuze leva o conceito de clichê para além do seu uso no cinema, transportando-o para o campo do pensamento como clichê, ou seja, a *doxa* e o bom senso. Segundo a colocação feita por Guéron, “o clichê é definido como algo que é parte fundamental da nossa experiência cotidiana do real – constitui inevitavelmente esta -, e não algo que diz respeito exclusivamente ao cinema e a outros mecanismos de produção de imagens” (GUÉRON, 2011, pp.14-15). Já uma definição mais geral do clichê no cinema, Areal dirá que “uma imagem cuja forma se repete e torna reconhecível é o que se chama um *cliché*. O cinema vive de clichês – imagens que, quanto mais simplificadas, mais facilmente são retidas. Um clichê é ainda uma imagem que transporta um sentido ou uma significação segunda (além daquela que a insere no fio narrativo)” (AREAL, p.141).

reconhecimento, encontrado no segundo e terceiro capítulos de *Matéria e Memória*, sendo o último, local onde será trabalhado essencialmente o tempo em Bergson, trata-se do reconhecimento atento.

O reconhecimento atento está associado às imagens óticas e sonoras puras, e isso é dado porque a “narração” é substituída pela descrição, que vai demandar a atenção e prender-se aos detalhes, assim como nos romances de Proust [1871-1922], na literatura, exaustivamente descritivos, pois “se o novo cinema, como o *nouveau roman*, tem uma grande importância filosófica e lógica, é antes de mais nada graças à teoria das descrições que ambos implicam, e da qual Robbe-Grillet foi o iniciador” (DELEUZE, 2007, p.60). Deleuze vai afirmar que a imagem cinematográfica, mesmo a sensorio-motora, também é por natureza necessariamente descritiva, dividindo-se em descrição orgânica e físico-geométrica ou inorgânica (*Ibidem*), em que a orgânica pertence ao cinema clássico.

Novos signos da imagem surgem nessa transição, das quais destacamos a imagem-lembrança. A imagem-lembrança se fez muito presente no cinema europeu, sobretudo o francês, o alemão e o soviético, através de um conjunto de fenômenos como “amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos e, sobretudo, pesadelo e sonho” (*Ibidem*, p.71), que podem ser observados no surrealismo, no construtivismo e no expressionismo, por exemplo. Esse tipo de imagem irrompe com o cinema de imagem-ação que já havia dominado a produção americana. E, nesse sentido, o cinema europeu pode alcançar a forma pura do tempo através do cinema unindo “a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma subjetividade automática” (*Idem*).

Aqui é importante desdobrar a questão do atual e do virtual, noções também subtraídas da filosofia de Bergson. A “imagem-lembrança”, como as que encontramos em Grillet¹⁷ desempenham o papel de imagem-virtual. Há, portanto, um outro nível da imagem-lembrança, a imagem-sonho, por sua vez, aquela que não recorre por necessidade aos *flash-backs*, e nesse sentido temos uma imagem virtual. Deleuze não nega que as imagens-lembrança já intervenham no reconhecimento automático, contudo, elas precisam ser atualizadas. Há uma passagem clara entre sua virtualidade e sua atualidade, é possível discernir em que tempo elas decorrem, pois temos uma visão clara que nos mostra o passado e o presente da imagem. As imagens-lembrança “inserem-se entre a excitação e a resposta, e contribuem para ajustar melhor o mecanismo motor, reforçando-o com uma causalidade psicológica” (*Ibidem*, p.63). Por essa razão, mesmo que participem de um reconhecimento automático, sua intervenção é acidental e secundária, na medida em que são essenciais ao reconhecimento atento: este se faz *por meio* delas. Quer dizer que, “com as imagens-lembrança aparecem um sentido completamente novo da subjetividade” (*Idem*).

Mas como podemos diferenciar de modo mais claro esses dois tipos de imagens? Deleuze resolve o problema da seguinte maneira:

Partimos de uma imagem-percepção, cuja natureza consiste em ser atual. A lembrança, ao contrário, o que Bergson chama de “lembrança pura”, necessariamente é virtual. Mas, no primeiro caso, ela mesma se torna atual na medida em que é chamada pela imagem-percepção. Ela se atualiza em uma imagem-lembrança que corresponde à imagem-percepção. O caso do sonho faz com que apareçam duas importantes diferenças. Por outro lado, as

¹⁷ Tomaremos como exemplo, principalmente o seu filme feito em parceria com Alain Resnais, *O ano passado em Marienbad* [*L'année dernière à Marienbad*, 1961], que será analisado adiante quando tratarmos da imagem-cristal.

percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência, Por outro lado, a imagem virtual que se atualizando numa terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande. Estas duas características estão ligadas. Quando a pessoa que dorme está entregue à sensação luminosa atual de uma superfície verde com manchas brancas, a pessoa que sonha, que habita a que dorme pode evocar a imagem de um prado salpicado de flores, mas esta só se atualiza tornando-se uma mesa de sinuca cheia de bolas, que, por sua vez, não se atualiza sem se tornar ainda outra coisa. Não se trata de metáforas, mas um devir que pode em direito, prosseguir ao infinito. (*Ibidem*, p.73).

Há, portanto, que compreender que existem dois tipos de lembranças, sendo uma delas, a lembrança pura, virtual de fato, e é essa que vai interessar a um regime da imagem-tempo. Deleuze, todavia, como nós pudemos perceber ao longo de suas elucidações, vai identificar em várias passagens dos seus livros sobre o cinema o “plano” cinematográfico com a “consciência”, de acordo com aquilo que Bergson havia descrito como tal. Interessa-nos para o cinema, sobretudo, a percepção atenta. Sendo de suma importância toda a compreensão dos conceitos bergsonianos que partem da imagem para um tempo puro, fazendo Deleuze pensar a filosofia com o cinema, transpondo conceitos de Bergson e traduzindo-os para o mundo cinematográfico. São os devires e a história do conceito que subsistem em sua filosofia, em suas reformulações e adaptações, manejando sua trajetória até a formulação do conceito de imagem-cristal, característica primordial da imagem-tempo, também conhecido por cinema moderno, parafraseando o conceito bergsonianiano de duração ou tempo puro.

Com a imagem-sonho nos aproximamos do conceito essencial da imagem-tempo, que vai mostrar o tempo puro, ou seja, a imagem-cristal, de modo que, não existe uma identidade entre as duas, mas um estreitamento. Deleuze irá aprofundar *seu* conceito de imagem-tempo no cinema a partir do conceito de imagem-cristal. A imagem que não se contenta em ser nem atual e nem virtual, e por isso tem duas faces que comportam tanto o virtual quanto o atual.

A imagem-cristal é a imagem atual que tem uma imagem virtual que lhe corresponde como duplo ou um reflexo, ou seja, a imagem-cristal é uma imagem atual – visível e límpida – que cristaliza com sua imagem virtual – invisível e opaca. O que Deleuze vai reter dessa imagem é a ideia de circuito. A imagem-cristal é um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual distintas, porém, indiscerníveis. Ou seja, a imagem-cristal se constitui por uma imagem virtual que lhe corresponde, como um duplo ou reflexo, de modo que há uma coalescência entre elas, a formação de uma imagem com duas faces, simultaneamente virtual e atual, direito e avesso, impecavelmente reversíveis (*Ibidem*, p.87-88). Todavia, as duas faces da imagem-cristal não se confundem, mas se encontram em um ponto que embora seja possível, pois são distintas, é difícil, e talvez desnecessário discerni-las. A indiscernibilidade não está na cabeça ou no espírito do espectador, mas é característica objetiva de determinadas imagens, naturalmente bifacetadas. É o ponto indiscernível entre real e imaginário, sonho e vigília, atual e virtual (*Ibidem*, p.89).

É imprescindível lembramos, mais uma vez, de não confundir a imagem-cristal com a imagem-lembrança (ou imagens mentais, imagens-devaneio, imagens-sonho), já que esta(s) se atualiza(m) em seu estado psicológico, enquanto que a imagem-cristal se atualiza em si mesma, existindo fora da consciência, isto é, *no tempo*. Por essa razão, retomamos aqui o

paradoxo do tempo apontado por Bergson que deduz que o passado não se constitui depois do presente, mas com ele, simultaneamente, passado e presente coexistem, e se diferem por natureza, desdobrando o presente em duas direções heterogêneas, uma que segue e outra que se fixa, sendo o passado que se constitui simultaneamente com os presentes que passam, a imagem especular, virtual (*Ibidem*, pp.99-100). E, Deleuze acrescenta: “a imagem cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, *Cronos* e não *Chronos*” (*Ibidem*, p.102). É o tempo visto em seu estado puro.

No caso do espelho¹⁸ isso fica bem claro. No cinema, a imagem-cristal é encontrada em filmes de Alain Renais e Orson Welles, por exemplo, no célebre confronto de Orson Welles e Rita Hayworth na galeria de espelhos de *A Dama de Xangai* [*The lady from Shanghai*, 1948]. Nesses casos, a imagem do espelho é sempre virtual em relação ao objeto ou personagem refletido, que por sua vez é atual. Todavia, em relação a ela própria como imagem no espelho, ela é também atual, trocando com o personagem, que em relação à imagem que se encontra no espelho, e que é percebida claramente, é ele mesmo virtual, encontrada no extracampo (*Ibidem*, p.89). Em *A dama de Xangai* os personagens só retomam sua atualidade quando não existem mais os espelhos, é preciso quebrá-los. Distintos, porém indiscerníveis, até que suas condições se tornem precisas, até que os espelhos se partam, que se saia do foco, que se reconheça cada um distintamente. O virtual, na imagem-cristal, torna-se claramente real.

Elementos do cristal foram analisados, agora serão analisados os estados cristalinos, os quais Deleuze denominou cristal do tempo, noção emprestada de Félix Guattari em *O Inconsciente Maquínico*. Há o cristal rachado, encontrado na profundidade de campo de Renoir [1894-1979], por exemplo (*Ibidem*, p. 106). Acontece que se tem a impressão de que há algo que vai fugir por uma terceira dimensão, um terceiro lado, para o fundo, constituído propriamente para a fuga, uma rachadura. Terceiro estado, o cristal em formação, não acabado. O último estado seria o do cristal em decomposição (*Ibidem*, p.116), encontrado em

¹⁸ Deleuze não mencionará o filme brasileiro *Duas estranhas mulheres* [1981], de Jair Correia, porém, encontramos nele cenas que podem ser compreendidas no que Deleuze convencionou chamar de imagem-cristal no cinema. O filme compreende uma trama psicológica e comercial, através de suas cenas de sexo características das produções da *Boca do Lixo*, ou simplesmente *Boca* como era conhecido. O filme é dividido em dois episódios: Diana e Eva. Na primeira sequência, já estamos de cara com o fim da história: Diana esta recebendo sua sentença pela morte do marido, já temos um primeiro dado: ela é culpada. A história prossegue com a acusação e assim conhecemos a história, que não conseguimos distinguir se se trata de alucinação, de loucura, de um aspecto psicológico (a dupla personalidade do marido) ou de uma invenção da acusada para se livrar do crime, já que ela comete um lapso ao dizer que o marido havia se envenenado tentando envenenar o amante (que é o seu próprio marido) A confusão é posta já de início, quando mesmo estando claro que o marido é o amante (“eles” usam a mesma roupa, e nunca estão presentes ao mesmo tempo), estamos quase convencidos (e também parece que a mulher está) de que sejam pessoas completamente diferentes, ela se apaixona pelo amante, mas odeia o marido, e conclui que embora tenha matado o marido, quem morreu nos seus braços foi o amante. O segundo episódio traz ainda o espelho na cena, tornando a imagem cristal, simultaneamente de lados opaco e límpido indiscerníveis. A trama ocorre em tempos simultâneos e que não cessam de se repetir, mas algo nessa repetição muda, sem deixar que seja a mesma. O reflexo no espelho não corresponde ao presente, mas ao futuro que sempre esteve lá, sendo ao mesmo tempo o seu passado. A história de Eva começa com uma imagem-sonho, e sem se dar conta, a situação é transferida para realidade, é atualiza, contudo ela vai se atualizando infinitamente, os corpos se alteram (não sabemos se o corpo virtual do chinês se atualiza no ruivo, se é o ruivo ou se é o chinês, ou se são ambos), mas a história permanece, sem que consigamos discernir, se estamos vendo o passado, o presente, uma ilusão, ou se se trata de cada um deles simultaneamente. Não se trata de uma lembrança que se atualiza ou de uma imagem-sonho atualizável, embora seja também isso, mas já foi no tempo, ela é a imagem-cristal.

Visconti [1906-1976], a revelação de que algo chega tarde demais.

A imagem cristal revela uma imagem-tempo direta, mantendo em sua dupla face os presentes que passam e o passado que se conserva, possibilitando duas imagens-tempo distintas, uma que se funda no passado e a outra no presente. O passado não se conserva em uma imagem-lembrança, mas no tempo, sendo “o elemento virtual em que penetramos para procurar a “lembrança pura” que vai se atualizar em uma “imagem-lembrança”. E esta não teria sinal algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe” (*Ibidem*, p.121).

A lembrança é geograficamente localizável, ela é “regional”, como por exemplo, uma lembrança que se localiza na infância, na adolescência ou na maturidade, e lá permanecem contraídas, até que sejam buscadas. Como são buscadas em *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, 1941], e nesse sentido, os lençóis do passado coexistem. São nos lençóis ou regiões do passado que uma lembrança é encontrada, ou não, e por isso algumas vezes retornamos ao presente para buscar em outra região. Por sua vez, as pontas de presente, que são como pontos de vista, encontradas no filme de Robbe-Grillet e Resnais *O ano passado em Marienbad*, o passado se faz e se desfaz, e ainda se refaz no presente como ponto de vista, o passado e o presente se constituem simultaneamente. O passado está mudando, com o presente, que simultaneamente é mudado com o que se passou, ou deixou de se passar, não sabemos, não temos certeza, é o tempo bifurcado. A pluralidade de mundos simultâneos, possíveis e possíveis, distintos, porém indiscerníveis.

1.2 Influência de Bazin e a Constituição da Imagem-Tempo

André Bazin não é um cineasta, não cria imagens em movimento, mas também não é um filósofo, não cria conceitos filosóficos, segundo a definição de Deleuze. O que ele faz é pensar a partir das imagens em movimento, transcrever as imagens em palavras através da crítica. Ele é, portanto, um especialista teórico do cinema, com participação efetiva na fundação e animação de cineclubes, não apenas na França, como também na Alemanha, na Argélia e no Marrocos. Funda, a propósito, em 1951, conjuntamente com Jacques Doniol-Valcroze [1920-1989]¹⁹, a revista *Cahiers Du Cinéma* com notável prestígio até os dias atuais, desempenhando papel importante na criação do movimento crítico e teórico “*politique des auteurs*” (ANDREW, 2013). Entretanto, podemos dizer que, de certo modo, seu interesse pelo cinema começou como “cinéfilo”, pelo interesse nas conversas sobre toda sorte de filmes com seu amigo Guy Léger, cuja família possuía uma cadeia de cinemas em Bordeaux, cidade onde se encontraram para servir ao regimento militar, em 1939 (COUTINHO, 2016, p. 19), e não como crítico de fato.

Homem do pós-guerra e da Libera  o, pensador militante e com um histórico grandioso, não ser  a toa que Deleuze irá recorrer às suas críticas e análises do cinema, que em alguns momentos pretende tocar a esfera da filosofia ao questionar aspectos ontológicos, especialmente no cinema realista de Jean Renoir e neorrealista italiano, aos quais dedicou os seus mais apaixonados ensaios.

A escola neorrealista destacou-se por sua estética social. Será muito por conta das críticas de Bazin tomadas pela ontologia do cinema que Deleuze irá tirar proveito para firmar o que ele chamou de Filosofia do Cinema. Não deixando de lado as repercussões de cunho social, já elucidadas, pelo revolucionário crítico francês.

¹⁹ Jacques Doniol-Valcroze foi um ator, diretor, crítico e roteirista francês.

Ilustramos no início do capítulo a obra de Deleuze e Gattari *O que é a filosofia?*, em que destacamos a diferença entre arte e filosofia. Descrevemos o que os filósofos entendem por fazer filosofia e comentamos o que seriam as zonas de vizinhanças que permitem a possibilidade de trabalhar a filosofia a partir de outras áreas. Não obstante, trabalharemos agora justamente uma aproximação a partir da obra de Bazin *O que é o Cinema?* Que não define de maneira alguma o cinema, além daquilo que já sabemos conceitualmente, ou seja, “imagens em movimento”, o que ele faz, neste compendio de ensaio-críticas acerca de determinadas escolas, filmes e diretores são aproximações e afastamentos, relacionando temas e personagens e trabalhando cada um deles de maneira rica e individual.

Todavia, ao debruçar-se sobre as análises do realismo, Bazin não se contentará em seus aspectos puramente sociais e seus registros meramente visuais, o crítico buscará atingir o próprio conceito de realidade em seus ensaios, de modo que, o realismo cinematográfico não se encontra propriamente no tema ou na interpretação, mas em uma realidade do tempo e do espaço, sem a qual as imagens em movimento não constituiriam a arte cinematográfica. Essa máxima do cinema como realidade é o que conecta Bazin a Bergson, para quem “o cinema será bem realizado quando, cessando de pretender ainda ser uma arte da realidade, não for mais que a realidade feita arte” (BAZIN, 2016, p.134).

Bazin fomentará a partir do cinema uma teoria do realismo ontológico, e não é difícil encontrar sua referência na teoria de Bergson no que tange à imagem-movimento, da consciência como um aparato cinematográfico, conferindo-lhe valor positivo, assim como Deleuze o fez. Será, entretanto, através da relação da fotografia e do cinema com a realidade e sua afirmação psicológica, que o ensaísta deduzirá a existência de uma espécie de contrato ontológico entre esses dois tipos de imagens: fotografia e realidade, concluindo, ser o cinema um novo ser estético.

A arte, por um bom tempo, principalmente através da escultura e da pintura, por exemplo, foi vista sob os aspectos sociológico e psicológico, muito mais que pelo seu valor estético, como detentora de artificios capazes de conter o tempo, de garantir a “imortalidade” tão desejada pelos homens, através da história da semelhança, na busca da realidade como obstinação (BAZIN, 2014, pp. 27-28). A fotografia e o cinema, em meados do século XIX, seriam os responsáveis por uma grande crise oriunda da concepção sociológica da arte, que diz respeito à via de mão dupla, em que as interpretações estão relacionadas aos meios culturais, seja do artista, seja do apreciador.

Essa ilusão de realidade faz parte de uma análise psíquica. Surge, no entanto, por conta dessas análises, uma polêmica quanto ao realismo, que se dá no âmbito da confusão causada entre as análises estéticas e psicológicas, quando se toma uma pela outra. Para Bazin, é preciso esclarecer a diferença entre a ilusão de realidade e o verdadeiro realismo, cujo último,

implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudorealismo do *trompe l'oeil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas. Eis porque a arte medieval, por exemplo, parece não sofrer tal conflito: violentamente realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar. A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental (*Ibidem*, p.30).

O diferencial da fotografia, comparada com a pintura está na objetividade do essencial, “tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se “objetiva”” (*Ibidem*, p.31). Assim, a imagem do mundo exterior é formada automaticamente, ou seja, de maneira objetiva, independente do olhar do artista, sem qualquer intervenção da subjetividade humana. É possível escolher o enquadramento, mas não

modificar a realidade retratada. “A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução” (*Ibidem*, p.32), afirmando sua credibilidade na produção do real, na transferência de realidade. “A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo” (*Ibidem*).

Deleuze aponta que o problema da perspectiva na história da pintura atravessou também o cinema (DELEUZE, 2006, p.132). Mesmo que a profundidade existisse desde os primórdios do cinema, inclusive antes da montagem, da decupagem e do movimento da câmera, os planos espaciais eram mostrados fundamentalmente ao mesmo tempo. Todavia, no cinema moderno, substancialmente a partir de Welles, é que vimos a divisão dos planos que são dados em profundidade. Na pintura, o problema da profundidade distinta também não se permite confundir.

No entanto, elas têm em comum o fato de constituírem uma profundidade na imagem ou no campo, e não ainda uma profundidade *de* campo, uma profundidade *de* imagem. Se considerarmos a pintura do século XVI, veremos uma firme distinção, mas que se exerce sobre planos paralelos e sucessivos, cada um deles autônomo, definidos por personagens ou elementos lado a lado, embora todos conspiram no conjunto. Mas cada plano, e sobretudo o primeiro, cumpre sua função e só vale por si mesmo em função do quadro que o harmoniza. Haverá uma nova mudança, capital, no século XVII, quando o elemento de um plano remeter diretamente a um elemento de outro plano, quando os personagens se interpelarão diretamente de um plano a outro, numa organização de quadro segundo a diagonal, ou conforme uma abertura que agora privilegia o plano de fundo e o faz comunicar imediatamente com o primeiro-plano. O quadro “se aprofunda interiormente”. Então a profundidade se torna profundidade *de* campo (*Ibidem*, p.131, grifos do autor).

De fato, o mesmo ocorrera ao cinema, no início a profundidade de campo funcionava como mera justaposição dos planos, sem se comunicarem, restando independentes. No cinema moderno, elas começam a agir e reagir, elas se comunicam e sua localização não determina uma ordem de importância relativa às demais. É um problema mais temporal que espacial. “É uma continuidade de duração que faz com que a profundidade desencadeada seja tempo, e não mais espaço²⁰” (*Ibidem*, pp.132-133). Passa-se, portanto, de uma representação indireta do tempo, através dos espaços, para sua apresentação direta, graças à *nova* profundidade.

Com o surgimento da perspectiva, resolve-se o problema das formas, mas resta ainda o problema da expressão do movimento, e quanto a este problema, a pintura (tampouco a fotografia) não poderia dar conta, sequer a arte barroca com todo seu drapeado e jogos de luzes e sombra. A pintura e a fotografia, mesmo com todos os seus esforços nunca alcançariam o movimento, não poderiam representar o duplo perfeito do mundo exterior. Foi o cinema quem alcançou o movimento, tornado-se a verdadeira arte do real. Não apenas por representar a realidade com excelência, mas, sobretudo, por ser ele realidade, o real. No cinema, “a imagem das coisas é também a de sua duração” (BAZIN, 2014, p.33).

Segundo Bazin, o que encontramos no cinema é a revelação do real, contudo, esse real que se revela carrega em si a mística que o impede de ser absolutamente objetivo. Não se reduz a um mero registro documental da realidade, mesmo que seja uma de suas possíveis utilidades. O cinema participa do devir do real, ecoando nele, de modo a nos cominar uma tomada de consciência.

A importância do movimento da câmera se dá em defesa do cinema como consciência,

²⁰ Cf. O primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, de Bergson sobre a dimensão temporal da distância.

o que para Bergson ainda não era possível, já que no cinema do seu tempo a câmera era fixa. Temos um exemplo disso quando Bazin e Deleuze ao mencionam a panorâmica de Renoir em *o Crime de M. Lange* [*Le crime de Monsieur Lange*, 1935], em que a câmera abandona o assassino Amédée Lange (René Lefèvre) para em seguida reencontrá-lo. O plano, cuja câmera é fixa, confunde-se com a percepção do espectador que assiste à película. O quadro é definido por um ponto de vista único e frontal (DELEUZE, 1996, p.37; BAZIN, 2016, p.76), com determinação unicamente espacial, extraindo a duração (o corte móvel), o movimento não se encontra na percepção, mas nos personagens e objetos. A imagem está em movimento, mas não é ela mesma imagem-movimento (DELEUZE, 1996, p.38).

Em outras palavras, o próprio da imagem-movimento cinematográfica é extrair dos veículos ou dos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é a sua essência. Era a aspiração de Bergson: extrair, a partir do corpo ou do móvel ao qual nossa percepção natural vincula o movimento como a um veículo, uma simples "mancha" colorida, a imagem-movimento, que "em si mesma se reduz a uma série de oscilações extremamente rápidas" e "não passa, na realidade, de um movimento de movimentos". Ora, aquilo de que Bergson considerava o cinema incapaz, porque levava em conta apenas o que se passava no aparelho (o movimento homogêneo abstrato do desfilar das imagens), é aquilo de que o aparelho é o mais capaz, eminentemente capaz: a imagem-movimento, isto é, o movimento puro extraído dos corpos ou dos móveis. Não se trata de uma abstração, mas de uma liberação. Trata-se sempre de um grande momento no cinema, como em Renoir, quando a câmera deixa um personagem e até lhe vira as costas, adquirindo um movimento próprio ao cabo do qual ela o reencontrará (*Ibidem*, pp. 36-37).

Mas em que sentido nós poderíamos dizer que o realismo e o neorealismo, de uma maneira ainda mais inovadora, são reais em seu tema ou na interpretação? Ora, isso muito tem a ver com a realidade social e econômica do entre e pós-guerra. Não seria então proposital ou questão de estilo a utilização da paisagem natural, dos intérpretes não profissionais e dos planos-sequência que dividiram as opiniões dos diversos especialistas em cinema? Se afirmássemos isso estaríamos colocando abaixo toda a teoria e admiração de Bazin acerca dessas escolas. Pondo, ainda, em questão a qualidade do cinema realista enquanto arte “[...] pois há em arte no princípio de todo realismo, um paradoxo estético a ser resolvido. A reprodução fiel da realidade não é arte. Estão sempre nos dizendo que arte é escolha e interpretação” (BAZIN, 2014, p.334). Seria o equivalente a uma comparação com a corrente interpretação da história da Arte Clássica, como aquela que busca se satisfazer na medida em que esteja mais próxima do real, através da mimeses. “Duplicando”, assim, a realidade. Enquanto que, no cinema, a questão não está em duplicar, ou representar, mas em ser ele mesmo uma forma do real.

Tentaremos agora compreender em quais circunstâncias o cinema do “real” se desenvolveu e porque ele é arte e digno de admiração, além de fonte de pesquisa para as teses de Bazin e Deleuze, para, em seguida, situar suas questões ontológicas relativas ao real, que foram primeiramente colocadas pelo próprio Bazin e conceitualizadas por Deleuze, ambos inspirados por Bergson²¹. Possibilitando-nos, dessa maneira, conjecturar que Bazin, simplesmente vendo um filme, permitiu a Deleuze pensar o cinema de maneira estruturada, mas antes dele Bergson o permitiu pensá-lo como realidade.

Elementos da filosofia bergsoniana, como a duração [*durée*], são encontrados

²¹ Cf. BAZIN, *O que é o cinema?*, pp.211-18 e 355.

explicitamente em seu ensaio sobre o filme *O mistério de Picasso* [*Le Mystère Picasso*, de Henri-Georges Clouzot, 1956], em que ele atribui a alcunha de filme bergsoniano. Trata-se de um filme sobre a arte, especificamente sobre a pintura de Picasso, onde nada acontece, não existem situações dramáticas, só o que existe é a duração da pintura. A pintura é mostrada na sua duração, seu devir.

O que *O Mistério de Picasso* nos revela não é o que já sabemos, a duração da criação, mas que essa duração pode ser parte integrante da própria obra, uma dimensão suplementar, totalmente ignorada na fase de acabamento [...] O que Clouzot nos revela, enfim, é a “pintura”, isto é, um quadro que existe no tempo, que tem sua duração, sua vida e às vezes – como no final do filme - sua morte (*Ibidem*, pp.212-213).

Ao mostrar o realismo temporal da visão contínua, a própria duração é revelada, em que “a criação artística é [...] espera e incerteza em estado puro” (*Ibidem*, p.214). Nesse sentido, Bazin defenderá o recurso da montagem rápida feita por Clouzot, já que sua intenção não era a de enganar o espectador. Para Bazin, o cinema não se reduz a uma fotografia móvel de uma realidade exterior. “Ele está legítima e intimamente organizado em simbiose estética com o evento pictórico” (*Ibidem*, p.216).

Os recursos da montagem e da profundidade de campo são analisados por Bazin sob um aspecto mais ontológico, que estético. Sobre a profundidade de campo no cinema moderno, principalmente com Welles em *Cidadão Kane*²²:

A profundidade de campo bem utilizada não é somente uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais útil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo (*Ibidem*, p.107).

A profundidade de campo, como colocada por Welles, acrescenta uma qualidade metafísica ao filme em relação à estrutura da imagem como possibilidade de ambiguidades, incertezas, sua percepção é modificada. Mais que uma revolução estética no cinema, ela é concebida como um aperfeiçoamento da percepção como consciência do real, uma revolução metafísica.

Contudo, para Deleuze, a profundidade de campo não deveria ser reduzida à “pura função da realidade” (DELEUZE, 2006, p.106). Ela também é responsável pela apresentação do tempo puro na imagem-cristal, como vai tipificar na profundidade de campo em *A regra do jogo* [*La règle Du jeu*, 1939], de Renoir, proporcionando um encaixe de quadros, uma cascata de espelhos, colocando em evidência o atual e o virtual, substituindo o plano, pela cena. A profundidade de campo é, desse modo, responsável por constituir um determinado tipo de imagem-tempo definida pelas regiões virtuais do passado, sendo mais que uma memória, mas, sobretudo, um convite a se lembrar, como aponta o filósofo ao relacionar a necessidade da profundidade de campo quando a memória é provocada, por vias de uma exploração do recurso dos lençóis do passado excedendo a memória psicológica, que poderia ser representada por um *flash-back* (*Ibidem*, p.134).

Segundo o ensaísta, no período de transição entre o cinema mudo e o cinema sonoro pode-se distinguir duas tendências opostas, uma que diz respeito aos diretores que acreditavam na imagem e por outro lado aqueles que acreditam na realidade (BAZIN, 2014,

²² A profundidade campo já havia sido usada em 1910, porém com efeito distinto.

p.96). Entendendo por imagem, de maneira bem extensa, “tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada” (*Idem*). Em suma, Bazin utilizou dois exemplos, o da plástica da imagem e os recursos da montagem, e o modo com que ambos se referem à disposição das imagens em relação ao tempo. Integra-se ao primeiro os elementos como maquiagem, estilo de cenário, interpretação, iluminação e, finalmente, o enquadramento. Enquanto a montagem é o elemento que torna o cinema uma linguagem, distinguindo-o da fotografia e dando ao filme o estatuto de arte.

Todavia, no que diz respeito à montagem ela pode ser ainda abalizada em três grandes procedimentos: “montagem paralela”, “montagem acelerada” e “montagem de atrações” (*Ibidem*, p.97). A montagem paralela é própria a Griffith, sua função é dar conta da simultaneidade de ações que se localizam distantes umas das outras, intercalando-se os planos de uma e de outra. Já a montagem acelerada, além do exemplo já mencionado em *O Mistério de Picasso*, de Clouzot, Bazin citará também *A Roda [La Roue, 1923]*, de Abel Gance. Ao utilizar o procedimento de montagem acelerada para dar ideia de movimento a uma locomotiva, sem recorrer a imagens reais de velocidade da roda, através da multiplicação de planos cada vez mais curtos. Já a montagem de atrações pode ser encontrada em Eisenstein, definida, *grosso modo*, pela justaposição de planos distintos, ou seja, que não correspondem a uma continuidade, como é o caso da aproximação entre os fogos de artifícios e a imagem do touro que vem em seguida, em *O velho e o novo/A linha geral*.

Admite-se ainda que os procedimentos possam ser combinados entre eles, entretanto, em todos os casos a definição de montagem é conservada, de modo que, estabeleça “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (*Ibidem*, p.97). Contudo, diante desses procedimentos o acontecimento não é mostrado de fato, mas apenas aludido, retirando-se dele seus elementos da realidade. A duração é representada, mas não existe como tal

A matéria da narrativa, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações (Mozjukhin sorrindo + criança morta = piedade), isto é, um resultado abstrato cujos elementos concretos não estão nas premissas. Do mesmo modo, podemos imaginar: meninas + macieiras floridas = esperança. As combinações são incontáveis, mas todas têm em comum o fato de sugerir a ideia por intermédio da metáfora ou da associação de ideias. Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto último da narrativa e, a narrativa bruta, intercala-se uma etapa suplementar, um “transformador” estético. O *sentido* não está na imagem, ele é sua sombra projetada, pela montagem, no plano da consciência do espectador” (*Ibidem*, pp. 97-98).

E, enquanto sombra projetada na consciência do espectador, deixando ele de ser consciência em si, a interpretação é dada, ou ao menos, encaminhada, através da montagem, bem como pelo conteúdo plástico. A imagem perde sua autonomia. Em contrapartida, aqueles que acreditam mais na realidade, abrem mão dos recursos explorados pelos expressionistas e evitam as montagens. Dentre eles, Bazin destaca Erich Von Stroheim, F. W. Murnau e Robert Flaherty como exemplos. Autores que não viram necessidade de acrescentar nada à realidade, identificando-se com um cinema por excelência, segundo Bazin “de uma linguagem cuja unidade semântica e sintática não é de modo algum o plano; na qual a imagem vale, a princípio, não pelo que *acrescenta*, mas pelo que *revela* da realidade” (*Ibidem*, 2014, p.99).

Para Bazin, é Welles, em 1941, que marca o início de um novo período, confirmando uma revolução na linguagem cinematográfica. Todavia, Jean Renoir é

considerado pelo crítico como o precursor na utilização do campo de profundidade (*Ibidem*, p.106). Utilização que foi seguida à exaustão, por caminhos diferentes, em conjunto com grandes planos-sequência pelo cinema italiano do pós-guerra a partir de 1946, com o neorealismo italiano, que dispensa o recurso da montagem desnecessário. Já em Renoir “a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito À continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração” (*Ibidem*).

Esse período de transformações que abarcam a transição do cinema mudo ao falado, anuncia, de certo modo, para Bazin, a morte de uma determinada estética da linguagem cinematográfica, morte que atingiria somente aquela que mais se distanciava da sua vocação realista. Todavia, a montagem conserva o essencial “a descrição contínua e a análise dramática do evento” (*Ibidem*, p. 111). Isso significa que, no cinema mudo a função da montagem era a de evocar aquilo que o realizador diria, no decorrer do cinema falado, em 1938, a decupagem descrevia a intenção do diretor, já em 1950 o diretor escreve em cinema (*Ibidem*, p. 112).

Se compararmos às outras artes, a montagem é um diferencial próprio ao cinema. Bazin não nega ser a montagem aquilo que dá ao cinema o estatuto de linguagem²³ (*Ibidem*, p.96). Contudo, sua utilização requer restrições, para que não macule a proposta da arte cinematográfica, de não apenas representar o real, mas de revelá-lo, sem ilusões. Por isso, ele defende a utilização dos três procedimentos de montagem em alguns casos, com o objetivo de condensar o tempo (*Ibidem*, p.109). A montagem, além do mais, implica em uma atitude mental mais passiva, sua atenção segue aquela proposta pela decupagem do diretor. Já em um plano-sequência e em uma profundidade de campo, a mente do espectador se coloca à procura dos elementos, reintroduzindo a ambiguidade do real, ou pelo menos, a possibilidade, as incertezas (*Ibidem*, p. 108).

Mas, Bazin não conheceu a *Nouvelle Vague*, não conheceu os filmes de Godard, redator da sua revista, cujo primeiro longa-metragem foi produzido em 1959, um ano após sua morte. O que ele diria de suas montagens descontínuas, da justaposição de imagens desconexas? A *nouvelle Vague* que por meios distintos perfaz o mesmo caminho do neorealismo, no que diz respeito ao afrouxamento dos vínculos sensório-motores (Deleuze, 2007, p.19). Contudo, o cinema proposto por Godard não deixa de ser ideológico, o que nos causa um grande embaraço diante da justificativa “negativa” da montagem em oposição a um cinema mais político e, por isso, mais próximo do pensamento. Entretanto, em sua defesa - tanto da montagem quanto da posição de Bazin -, diríamos que de modo algum a montagem godardiana retira a ambiguidade da imagem, mas pelo contrário a reforça.

1.2.1 Neorealismo: a emergência de um novo tipo de imagem

O neorealismo surge como fruto da guerra, um cinema novo e uma nova visão de vida para os derrotados, primeiramente na Itália por volta de 1948, depois na França por volta de

²³ Ressaltamos que Deleuze não compartilha da mesma opinião de Bazin nesse sentido: segundo o filósofo, “o cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios “objetos” (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes)” (Deleuze, 2007, p.311).

1958, e por fim na Alemanha, cerca de dez anos depois (DELEUZE, 1996, p.284), a função do real no cinema, nesse momento da história, é modificada, e o cinema “não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado” (DELEUZE, 2007, p.9), razão pela qual tanto o crítico quanto o filósofo justificavam a substituição pelo plano sequência nas representações cinematográficas.

Para Bazin, o plano sequência era o recurso utilizado com o objetivo de produzir um “mais de realidade” (BAZIN, 2014), já para Deleuze a questão é que a nova imagem emergia de uma crise do conjunto das imagens-movimento: percepções, ações e afecções (DELEUZE, 2007, p.9), tal imagem impedia o prolongamento da percepção em ação e, estando em um nível mental, poderia ser relacionada mais propriamente com o pensamento, era preciso a emergência de novos signos que dessem conta do “para além da imagem-movimento”, e com o neorealismo, eles estavam prontos a emergir. E, pelo que nos parece a crise é devido a um estágio de perfeição lógica da imagem-movimento, que encerra o seu circuito com a imagem-relação em Hitchcock. Pois,

se o cinema de Hitchcock nos pareceu o remate mesmo da imagem-movimento, foi porque ultrapassava a imagem-ação no rumo das “relações mentais” que o enquadravam e constituíam sua cadeira, mas ao mesmo tempo retoma a imagem segundo “relações naturais” que compõem a trama. Da imagem à relação, e da relação à imagem: todas as funções de pensamento estão compreendidas no circuito. Coerente com o gênio inglês, obviamente não é uma dialética, é uma lógica das relações (que explica, em particular, que o “suspense” substitua o “choque” (*Ibidem*, p.198).

Em Deleuze encontramos a valorização do plano-sequência, bem como da utilização de *travellings*²⁴ e profundidade de campo, com a mesma justificativa dada por Bazin, porque melhor reconstitui ou se constitui de realidade, contudo ele prossegue em suas análises culminando no cinema das imagens ópticas e sonoras puras. Para *Além da Imagem-movimento*, assim ele denomina seu primeiro capítulo de seu segundo livro sobre cinema.

Em *Umberto D.* [1952], de Vittorio De Sica [1901-1974], por exemplo, na cena do despertar da empregada e a sequência de todas as suas atividades mais simples e cotidianas possíveis, como matar as formigas com a água, moer o café, esticar o pé para fechar a porta e esconder seu desespero contido de ser mãe solteira, sem a certeza de quem seria o pai, o baixo de Florença ou o alto de Nápoles?. Esses registros da câmera mostram a vida na sua duração, através da escolha de um plano-sequência, planos mais longos, em lugar de alguns planos curtos, constituintes da técnica da elipse que se apropriou do cinema.

A elipse é um processo de narrativa lógica e portanto abstrata; supõe análise e escolha, organiza os fatos conforme o sentido dramático ao qual eles devem se submeter. De Sica e Zavattini procuram, ao contrário, dividir o acontecimento em acontecimentos menores e estes em acontecimentos menores ainda, até o limite de nossa sensibilidade pela duração (BAZIN, 2014, p.351).

Situações óticas e sonoras puras insurgem, e o esquema sensório-motor torna-se debilitado pela falta de resposta ou ausência de reação dos personagens, a percepção não se

²⁴ “Distingue-se, tradicionalmente, um movimento de rotação em torno de um eixo, a panorâmica, e em movimento de translação do eixo da câmera, o *travelling* – movimentos elementares que podem variar e se combinar” (AUMONT; MARIE, 2003, p.201).

prolonga mais em ação, como no cinema clássico. E os personagens tornam-se videntes, é a visão do real, visão que é forte demais, é intolerável demais. Existe algo de insuportável, e isso marca o cinema da vidência em oposição ao cinema da ação. Era o clichê que limitava a visão e a tornava tolerável, mas sem ele, é como se as molduras do quadro se rompessem e ver o que está além dele, além daquilo que a percepção tirava do real, é um exercício grandioso demais, é a coação no pensamento. A impotência motora também é encontrada na criança, que por outro lado, aumenta sua capacidade de ver e ouvir em um filme de adultos, percebidos em de De Sica e Truffaut (DELEUZE, 2006, p.12).

Para Deleuze o neorealismo opõe-se ao realismo tradicional, enquanto o último é marcado por relações sensório-motoras fortes, o primeiro é aquele que, ao sucumbir com o prolongamento da percepção em ação, dá vida ao cinema constituído por imagens ótico-sonoras puras. Ou seja, os signos são substituídos, os índices e *synsignos*, termos que Deleuze vai retirar da semiótica peirciana, agora são *opsignos* e *sonsignos*.

A montagem primitiva também é substituída pela montagem—*cut* (Ozu), caracterizada pela ausência de intriga, o que modifica o sentido do procedimento (*Ibidem*, p.23). Godard também se enquadra nesse segundo modelo de montagem, cujos filmes são desprovidos de intriga. As ligações sensório-motoras fracas são comparadas à vida cotidiana. E o tempo é dado na sua duração, como tempo puro. As coisas mudam no tempo, mas ele mesmo não muda. Deleuze vai encontrar esse tempo puro, por exemplo, no cineasta Ozu, através do que ele convencionou chamar de natureza morta e os espaços vazios. Aquilo que permanece no tempo como o vaso de plantas que duram dez segundos (*Ibidem*, p.28), representando a imagem pura e direta do tempo. Tornando sensível o tempo e o pensamento através dos *opsignos* e *sonsignos*, em que os primeiros são relativos aos signos ópticos, visuais, e os segundos aos signos sonoros.

Com relação à narrativa oferecida pela nova imagem no neorealismo, Deleuze afirmará que,

a revolução neorrealista ainda mantinha referência a uma forma do verdadeiro, embora a tenha renovado profundamente, e certos cineastas, no curso de sua evolução dela se tenham emancipado (Fellini, e mesmo Visconti). Mas a *nouvelle vague* rompeu deliberadamente com a forma da verdade para substituí-la por potência de vida, potências cinematográficas consideradas mais profundas (*Ibidem*, p.165).

Parece-nos que de alguma maneira Deleuze procurou privilegiar o cinema da imagem-tempo em detrimento daquele da imagem-movimento, isso por uma razão que consideramos óbvia, ao aproximar a estética da ontologia o que interessa ao filósofo é a pureza do objeto trabalhado, e este é encontrado na apresentação do tempo, que no cinema concebido por ele como moderno tem justamente essa imagem do tempo, o tempo puro. E, de certa forma, tem relação com sua concepção mais geral do pensamento, pois é nesse cinema, por ele privilegiado, que é possível encontrar uma imagem não dogmática do pensamento, aquela trabalhada em *Diferença e Repetição*, em prol de um pensamento coagido, pois colocado diante da grandiosidade do real. Há, portanto, implicações não apenas estéticas e ontológicas do cinema como também implicações políticas.

A imagem não dogmática do pensamento, ao contrário da dogmática, que, como vimos, é aquela que elimina os pressupostos e dirige nossa percepção para aquilo que devemos ver, ouvir e sentir, sem que isso passe pelo crivo do pensamento, não se confundindo com a inteligência ou com a memória. A importância do cinema para o pensamento é devido aos signos que ele produz, e que forçam o pensamento a pensar. Os signos são os objetos

trabalhados por Deleuze no percurso de suas duas obras do cinema, culminado com o que ele denomina de signos óticos e sonoros puros.

A motivação de Deleuze para a análise mais política e estética do cinema moderno como pensamento é facilmente identificado em suas leituras de Bazin. Segundo Labarthe, em posfácio ao livro *Orson Welles*, de Bazin (1971), é com o neorrealismo que surge uma nova relação filme-espectador, sendo talvez o primeiro crítico de cinema a vislumbrar essa mudança, em que se deu na passagem do cinema realista para o neorrealista, a mudança que se dava no cinema também competia com uma mudança que se dava no mundo. Desse modo, suas críticas, a partir do neorrealismo são tratadas de modo mais detido, momento que as ações são substituídas pelo acontecimento. É o “fim” da hierarquia narrativa clássica, comportando-se mais como um teórico que como um crítico de cinema, é do Bazin “esteta” que Deleuze vai se aproveitar.

2 RANCIÈRE E A CINEFILIA

A relação entre cinefilia e política será trabalhada, neste item, com apoio, essencialmente, em duas de suas obras que tratam das imagens cinematográficas: *A fábula cinematográfica* (2001) e *As distâncias do cinema* (2011)²⁵, evidenciando duas, das três modalidades de distâncias caracterizadas pelo autor: cinema e filosofia; e cinema e política²⁶. Todavia, adentraremos em outras das suas obras para buscar o arcabouço necessário para a compreensão desses livros mais recentes.

Rancière opta por ‘fábula cinematográfica’ em vez de uma teoria do cinema, pois não é possível, segundo o autor, teorizar um ponto de vista, pois, no caso das imagens, além do visível existem ainda as múltiplas interpretações do “indizível”, o que pode desaparecer quando se faz uma “teoria do cinema”. Por essa razão, fábula cinematográfica “sugere primeiro a tensão que está na origem dos desvios do cinema, a tensão entre arte e história”, sem, contudo, ter a pretensão de ser teoria (RANCIÈRE, 2012a, p. 18).

Embalado pelo movimento cinéfilo da década de 1960, na França, Rancière não se julga um teórico do cinema, deixando claro que não fez ou teve a intenção de fazer uma filosofia da *Sétima Arte*, e que quando se debruça sobre os filmes, não o faz como filósofo ou crítico de cinema²⁷, mas como um cinéfilo. O que não quer dizer que se trata de um amadorismo ingênuo da sua parte, longe disso, mas, de alguma forma, uma possível provocação àqueles que tentaram, a partir do cinema, estabelecer uma filosofia em termos ontológicos. Rancière foi cuidadoso em suas análises, trazendo como pano de fundo, ou mesmo um *chroma key*, a sua compreensão de *estética* para suas demonstrações dos filmes que mereceram, segundo seus critérios²⁸, serem mencionados em suas obras.

Para Rancière, é possível pensar conceitos filosóficos a partir das imagens do cinema sem que, com isso, produza-se uma filosofia ou teoria do cinema propriamente ditas já que a multiplicidade do cinema recusa qualquer teoria individualizante. Fazer uma teoria do cinema é, portanto, limitá-lo, cortar seus membros, desfigurá-lo. O cinema é amplo. Não existe ainda, segundo Rancière, uma teoria que seja capaz de abarcar sua amplitude, e mesmo que fosse possível fazer uma classificação dos filmes por seus temas, seus cortes e enquadramentos, isso ainda deixaria a desejar por sua abrangência, pois suas possibilidades são inúmeras, distintas. Tornando incabível transformar em *um* conceito os problemas suscitados pelo cinema, o que se chamaria de cinema não seria equivalente ao filme projetado na tela, para cada um a cada vez.

A relação entre cinefilia e a teoria filosófica, assim, deve ser pensada não a partir da ideia de que a teoria seria uma espécie de modelo explicativo que se usa instrumentalmente para entender um filme. Em outras palavras, não são os vínculos que unem o cinema à filosofia, mas ao contrário, aquilo que os afasta que interessa ao autor. Esta postura

²⁵ Aos anos a que se referem essas obras tratam-se aqui da primeira publicação oficial da obra, e não das edições das quais dispomos para trabalhar, a fim de mostrar tanto a distância entre uma obra e outra sobre o cinema, quanto para demarcar o início do pensamento do autor quanto ao tema de uma maneira mais retida.

²⁶ A terceira distância ou *écart* corresponde ao cinema e a literatura.

²⁷ Embora tenha recebido um prêmio na Itália por *La fable cinématographique* em 2011. (Rancière, 2012b, p.9)

²⁸ Seus critérios aqui mencionados seriam os que atravessam sua filosofia estética, ou seja, que abarca o seu método como a *partilha do sensível*, e o *princípio da igualdade das inteligências*, que veremos mais detalhadamente ao longo deste capítulo. Em relação às imagens do cinema suas análises serão feitas a partir da *mise-en-scène* e sua relação com a montagem.

metodológica, entretanto, não significa separar dois âmbitos (o cinema e a filosofia) a fim de compará-los, mas, ao contrário, valorizar cada um dos polos, cujo espaço de articulação será então o elemento a ser questionado.

Este modo de abordar o cinema constitui o cerne temático de *Les écarts du cinéma* (*As distâncias do Cinema*, 2012b), cujo título pode ser considerado tão ambíguo quanto preciso, por conta da dificuldade da tradução da palavra francesa *écart*, que significa não apenas o afastamento entre dois pontos, como também o próprio espaço que se abre entre um ponto e outro, ou seja, um vão, uma lacuna, um interstício que é preenchível com possíveis investidas de interpretação e compreensão²⁹. Em seu texto *Política do espectador*³⁰, Inzerillo começa por nos sugerir soluções para desfazer o que ele chamou de mal-entendido sobre a tradução de *écart*, segundo o autor:

Este termo não deve ser unicamente atribuído às distâncias entre o cinema e a literatura, a arte, a política, tampouco aos intervalos entre estas disciplinas: porque as primeiras levariam em consideração somente a dimensão espacial, as segundas sublinhariam apenas a dimensão temporal, e ao referir-se a uma medida fixa e unidimensional, ambas as traduções resultariam em olhares limitados. Os afastamentos (*écarts*), objeto deste livro, são ao contrário as medidas variáveis que se tomam entre cinema (por um lado) e literatura, arte, política (por outro) para avaliar proximidade e distância, mas, sobretudo, para valorizar a relação, em um nó ao mesmo tempo espacial e temporal que é constitutivamente suspenso entre múltiplas dimensões. Em um texto recente (Jullien, 2012), o filósofo e sinólogo François Jullien tentou argumentar numa distinção entre os conceitos de "diferença" e "*écart*" que pode ser útil também para compreender a utilização do termo neste livro. Se a diferença abriga-se em uma posição de defesa de uma identidade, em função da qual estabelece um sistema fechado que toma a distância de todo outro sistema de comparação, o *écart* tende ao contrário a valorizar os polos do confronto, colocando-os em um estado de tensão que busca evidenciar as potências de ambos, desfazendo com isso o próprio conceito de identidade. A vantagem do *écart* consistiria, portanto, em criar um espaço de articulação que é precisamente o espaço "entre": entre as disciplinas, entre os contextos, entre as culturas (INZERILLO, 2013, p. 2).

Rancière como espectador amador vai colocar-se justamente nessas lacunas, possivelmente não mais com a intenção de conhecer esse espaço preenchível, que constitui um vão entre um lugar e outro, do que para ficar de fora de ambos, investigando a partir de um olhar que vê de fora, que observa atentamente. Nesse movimento, nosso filósofo coloca-se na posição do *ignorante* cuja aptidão está em apreender o conhecimento quando este abaixa a guarda, nas suas frestas e fissuras. Colocar-se nessa posição significa opor-se ao teórico ou ao crítico de cinema, cujo discurso ganha uma aura de autoridade uma vez que legitimado pelo "saber", para conquistar o lugar do espectador diretamente ligado às imagens.

²⁹ Em *Les écarts du cinéma* Jacques Rancière dá sequência a uma ideia central do seu pensamento, a saber, a do desentendimento (*La mésaventure*). No livro, que leva este nome, Rancière coloca como subtítulo "filosofia e política", o que implica dizer em um esforço de mostrar que a política não pode ser reduzida à filosofia, e que esta sempre chega "atrasada" quando a cena política já se deu. "A filosofia política" começa pela exibição de um escândalo. E essa exposição se dá sob o signo de uma ideia apresentada como alternativa a esse estado infundado da *pólis* democrática: fazer realmente política, fazer política de verdade, fazer política como a efetuação da essência da própria política. Esta palavra de ordem supõe uma certa atestação e um certo diagnóstico: a atestação de uma factualidade sempre antecedente da política em relação a qualquer princípio da comunidade. É primeiramente em relação à política que a filosofia, desde o início, chega "tarde demais" (RANCIÈRE, 1996, p.71)

³⁰ *Aisthe: Dossier Rancière I*. v.7, n.11 (2013). Texto também encontrado na introdução da edição italiana de *les écarts du cinéma*, traduzido por Pedro Hussak Van Velthen Ramos.

Rancière não compreende as fissuras do cinema como algo negativo, que deva ser abolido, mas antes, pelo contrário, como a condição para a comunicação, pois justamente nas lacunas é que se afirmam a igual capacidade de todos. Nesse sentido, é possível fazer uma ponte entre a fissura do cinema e a concepção pedagógica emancipadora apresentada em *O mestre ignorante*, em que o mestre deve tomar como ponto de partida o princípio da “igualdade das inteligências”, posição tomada em virtude de uma educação não embrutecedora, ao corroborar que a igualdade das inteligências devem ser tomadas como ponto de partida e não como objetivo.

O conceito de “emancipação intelectual”, discutido em *O mestre ignorante* e retomado no livro *O espectador emancipado*, bem como a definição do que seria a “igualdade das inteligências” são oriundos do conceito derivado da pedagogia que Rancière aplicará ao campo das artes. No livro *O mestre ignorante*, Rancière descreve a experiência do pedagogo francês Joseph Jacotot [1770-1840], que defendia a ideia que se colocava contra o modelo de educação tradicional que começava a se cristalizar nessa época, no qual entendia a educação como um processo ordenado em que progressivamente o aluno era retirado da ignorância para o âmbito do conhecimento.

Revolucionário na França de 1789, exilado nos Países Baixos quando da restauração da monarquia, Joseph Jacotot foi levado a tomar a palavra no exato momento em que se instala toda uma lógica de pensamento que poderia ser assim resumida: acabar a revolução, no duplo sentido da palavra: por um termo em suas desordens, realizando a necessária transformação das instituições e mentalidades de que foi a encarnação antecipada e fantasmática; passar da fase das febres igualitárias e das desordens revolucionárias à constituição de uma nova ordem de sociedades e governos que conciliasse o progresso, sem o qual as sociedades perdem o elã, e a ordem, sem a qual elas se precipitam de crise em crise. Quem pretende conciliar ordem e progresso encontra naturalmente seu modelo em uma instituição que simboliza sua união: a instituição pedagógica, lugar — material e simbólico — onde o exercício da autoridade e a submissão dos sujeitos não têm outro objetivo além da progressão destes sujeitos, até o limite de suas capacidades; o conhecimento das matérias do programa para a maioria, a capacidade de se tornar mestre, por sua vez, para os melhores (RANCIÈRE, 2002, pp. 9-10).

A consequência dessa concepção é a divisão dos sujeitos em duas categorias: os ignorantes, que não compreendem, não têm cultura, nem conhecimento, e os esclarecidos, estes responsáveis por ajudar a retirar os ignorantes de sua condição, transferindo-lhes seus conhecimentos a fim de que pudessem sair de sua condição, “fazendo passar os conhecimentos que possui para o cérebro daqueles que os ignoram” (*Ibidem*, p.10). Em vez disso, Jacotot propôs que se adotasse outra premissa, compreendendo que a igualdade não é o ponto de chegada e sim o ponto de partida, e que não se deve “instruir” as pessoas para que se tornem intelectualmente iguais, mas, partir do princípio de que todas as inteligências são iguais.

Para Rancière, a diferença de concepção não se encontra no método pedagógico, mas adquire, sobretudo, uma natureza filosófica. A igualdade como ponto de partida torna-se uma questão política, a partir do momento em que “saber se o ato mesmo de receber a palavra do mestre — a palavra do outro — é um testemunho de igualdade ou de desigualdade” (*Ibidem*, p.12). Pois, que o propósito deveria ser estabelecido “em que ponto se defende uma igualdade”, se de forma a ser reduzida as desigualdades sociais ou se com o objetivo de fazer uma verificação dessas igualdades.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, em que afirma que, de um modo geral, a qualquer pessoa é acessível toda sorte de conhecimento indinstintamente, é que Rancière vai levar também para o campo da arte o que ele considerou o fundamento da emancipação intelectual, calcado na igualdade sensível que é o resultado de uma revolução estética, a qual pode ser entendida através do conceito que compreende que a inteligência não é transmitida com o objetivo de tornar os mais ignorantes em pessoas sábias, e sim de que todos têm a possibilidade sensível, que depende principalmente da vontade de querer conhecer, e no caso da arte de sentir, e isso pertence a qualquer um.

O que provavelmente já entrevê Rancière é que a política não constitui simplesmente a luta pelo poder, mas implica sempre uma certa partilha do sensível, uma redefinição das formas de ver e organizar o real; isto é, começa a pensar a política como instituição de um tempo diferente, que pelo agenciamento do sensível pode dar visibilidade a coisas que não a tinham, e abrir assim um espaço onde a gente considerada apenas boa para trabalhar descobre em si uma potência para falar e atuar conjuntamente (PELLEJERO, 2009, p.20).

Para Rancière, a circulação do romance na Europa do século XIX, promoveu a igualdade sensível na medida em que a letra, que segundo Platão é órfã – sem um pai para defendê-la –, era destinada a *qualquer um* de modo indiscriminado, produzindo um tecido sensível em que os discursos em torno da obra eram equivalentes. Essa igualdade sensível, segundo o autor surgiu para substituir “os impasses de igualdade obtida pela lei, pela violência, pela transformação das instituições”³¹.

Por se tratar de um princípio político, e não epistêmico, Rancière vai associar a questão das inteligências a uma revolução que articula estética e política. Para Rancière, “no fundo o que estava no cerne de uma revolução estética foi a descoberta de uma extensão infinita de capacidade de emoção, de capacidade de percepção que pertencem a todos”³². O que se colocava em todos esses pontos era, segundo o autor, uma espécie de igualdade sensível que de modo análogo servia como a promessa de igualdade no plano social, que deveria ser alcançada por meio da luta política.

Para entender como é possível pensar a revolução estética no caso do cinema, problema que será desenvolvido neste capítulo através da sua dimensão política, faz-se necessária a compreensão de alguns termos que foram trabalhados em outros estudos e retomados em seus trabalhos sobre o cinema. É importante esclarecer que a fissura, de que tratávamos antes, é justamente o lugar onde aparece a possibilidade do espectador porque é exatamente aí que ele pode montar a sua própria fábula, não se limitando a reduzir as imagens a um significado unívoco. Nesse sentido, o cinema é um meio capaz de tornar todos iguais, atravessando as supostas distâncias que existiriam entre as pessoas. Considerando-se, no entanto, como ponto de partida a capacidade de perceber as imagens e tudo o que constitui o mundo sensível, a imagem afirma-se como a capacidade do anônimo.

O amadorismo reivindicado por Rancière reveste-se de uma dimensão que imediatamente coloca o problema do *espectador*, ou o espectador como *problema*, isto é: a dimensão daquele, quem quer que seja, que decide em um fim de tarde ir ao cinema assistir a um filme, de modo que o cinema, assim como anteriormente o fez o romance do século XIX, desfaz a hierarquia³³ entre uma alta e uma baixa cultura, apresentando-se a qualquer um

³¹ Resposta de Rancière à entrevista feita por Hussak, publicado no periódico *Aisthe* (2104, p.104).

³² *Idem*.

³³ Esse tema será trabalhado com mais ênfase no tópico “Cinema e o Regime Estético”, onde serão explicitados os processos que levaram a desfazer a hierarquia existente na arte, em que Rancière vai opor ao que denominou “Regime representativo”.

indistintamente. O que pretendemos mostrar, é que a posição do espectador implica em uma dimensão *política*, uma vez que afirma a igual capacidade de todos que se concentram em uma sala escura de emitir juízos, reflexões, interpretações (RANCIÈRE, 2012c), e que podem ser comunicadas e discutidas a fim de se criar um tecido sensível em torno do filme. Esperamos ilustrar, mais particularmente, que a *mise-en-scène* é o elemento do filme que melhor expressa essa dimensão política.

No prefácio de *As distâncias do cinema*, Rancière destaca seu interesse pela arte da imagem em movimento, sobretudo, a partir de três recordações: *Europa 51* [*Europe 51*, 1964] de Rossellini; algumas revistas, que recebera de um amigo de Roma, com os quais procurava aprender a língua italiana, teoria do cinema e marxismo; e a projeção do filme *A sombra do patíbulo/Atrás das grades* [*Run for Cover*, 1955], de Nicholas Ray. Seu estudo e interesse pelo cinema, no entanto, tem íntima ligação com aquilo que ele entende por fazer filosofia. Esses encontros e distanciamentos foram relatados em suas obras que falam de filmes a partir das relações entre cinema e política, cinema e arte e cinema e teoria.

A sua descoberta da cinefilia propriamente dita, no entanto, aconteceu em uma sala improvisada, quando, segundo seu próprio relato, assistia ao filme de Nicholas Ray, filme responsável por despertar no filósofo a sua paixão pelo cinema. Tal descoberta corrobora que a estética, no modo como ele a compreende, tem maior estima em oposição a elaboração crítica e teórica sobre o filme, caracterizando a cinefilia como

culto à arte e democracia dos entretenimentos e emoções, rejeitando os critérios segundo os quais o cinema se fazia aceito pelas distinções da alta cultura. Afirmava que a grandeza do cinema não estava na elevação metafísica dos seus temas ou na visibilidade de seus efeitos plásticos, mas em uma imperceptível diferença na maneira de colocar histórias e emoções tradicionais em imagens. Essa diferença a cinefilia chamava de *mise-en-scène* sem saber muito bem o que isso queria dizer (RANCIÈRE, 2012a, p.10).

A cinefilia é vista como o momento de grande revisão das hierarquias artísticas que se opõe a uma análise conceitual e deixa emergir, portanto, a importância da *mise-en-scène*, caracterizada pela atenção aos gestos e performances, que evidencia a oposição entre uma imagem clara e uma ideia vaga, e vice-versa.

A *mise-en-scène* é um termo que surge na França, no século XIX com as apresentações das peças teatrais clássicas como forma de estabelecer a movimentação das personagens pelo cenário. Literalmente ela significa “posto em cena”, ou seja, trata-se do elemento que conecta a encenação e a disposição dos elementos de uma cena, colocados pela direção ou produção de um filme ou peça de teatro. Esse termo foi usado para designar a própria função daquele que seria chamado, a partir de 1874, de diretor (“*metteur*” *en scène*). Já no início do século XX, o termo passa a ser conhecido no cinema, ao ser utilizado nos primeiros “filmes de autor” (em oposição ao cinema encomendado), que ao fazer uso dessa expressão, torna-a mais abrangente, considerando tudo aquilo que aparece no enquadramento, como por exemplo: atores, jogo de luz e sombra, decoração, figurino, plano e contraplano, corte, adereços etc (AUMONT; MARIE, 2003, p.81; BERGAN, 2012). Cada “diretor-autor” tinha seu modo particular de dirigir uma cena. É, portanto, na análise da *mise-en-scène* em conjunto com a montagem que Rancière vai buscar a emancipação do espectador do cinema, afirmando a capacidade de ver daquele que vê e sua autonomia para pensar no que é visto.

O amador cruza a experiência com o conhecimento e, justamente por isso, sua “opinião” deve ser considerada uma posição política e “teórica”. É, quando entra em cena o que Rancière considera como *espectador emancipado*, conceito que vai permear seus estudos

ligados à arte.

Para Rancière, o cinema é ilimitado, uma multidão de coisas, é arte sem deixar de ser entretenimento (RANCIÈRE, 2012a, p.14). Contudo, o amadorismo também pode ser entendido com uma posição teórica e política (*Ibidem*, p. 16), no sentido de uma política do espectador, como possibilidade de compreensão particular de cada um, e cabe a cada “amante” da arte cinematográfica tirar suas conclusões a partir da sua experiência estética, recusando a autoridade dos especialistas, pois um filme não termina no momento em que a tela fica preta e aparece a ficha técnica, mas se prolonga, além da sua exibição, em pensamento, críticas e diálogos. Desse modo, Rancière recusa uma teoria do cinema, já que uma teoria pressuporia uma hierarquia e o cinema nasceria justamente em um momento no qual as artes se redescobririam como possibilidades nas quais não se implicariam as hierarquias, longe do *regime representativo*, no qual os temas eram bem delimitados e havia um espectador pré-determinado de acordo com o gênero da obra.

2.1 Cinema e o Regime Estético

Em *A partilha do sensível*, Rancière vai dedicar-se a distinguir os modos de identificação da arte a partir de três regimes: o *regime ético*, o *regime representativo* e o *regime estético*. Destes, o regime estético terá um destaque especial por seu caráter político. O regime estético se estabelecerá como uma mudança na relação de visibilidade entre os demais regimes – conferindo a possibilidade de o cinema emergir como arte –, e assim, valorizar a emancipação do espectador que percorre sua obra acerca da estética e política.

A distinção dos três regimes de identificação da arte imposta por Rancière nos leva ao encontro daquilo que o autor entende e chama por arte, situando sua concepção no seio da tradição ocidental (RANCIÈRE, 2009a, p.28). O primeiro regime, o ético, é pouco trabalhado por ele, talvez porque o filósofo não identifique a “arte” com esse regime, e que diz respeito diretamente à questão das imagens. A imagem é um tipo de “ser” que carrega em si dois motes, um que diz respeito a sua constituição, e desse modo a sua veracidade, enquanto o outro diz respeito ao seu objetivo no mundo. Origem e destino são as grandes questões inerentes ao ser da imagem.

O regime ético das imagens abarca o divino, isto é, as imagens da divindade, “do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas” (*Idem*). Nesse regime desticute-se o problema ético a partir da discussão sobre a origem e o destino das imagens. Assim como observada na relação de causa e efeito sobre uma estátua ou pintura, por exemplo. Todavia, Rancière é muito sucinto em sua explicação desse primeiro regime, parecendo-nos não ser de grande relevância para sua fundamentação da partilha do sensível que vai considerar primordialmente a distinção entre o regime representativo e o regime estético da arte, isso talvez porque no primeiro regime ele não acredita que se trate necessariamente de “arte”, relacionando-o à imagem, e aos vários modos da arte, ou antes, das artes, constituindo-se com a comunidade e os modos de ser dos seus elementos, de modo a não restituir a individualidade à arte.

A “passagem” do ético para o representativo ou poético coloca-se em termos da valorização de uma intriga que vai orquestrar as ações em lugar do “ser” das imagens, “cópia interrogada sobre seu modelo” (*Ibidem*, p.30), e nesse momento a arte é individualizada, identificada como o que a idade clássica chamará de “belas-artes” (*Ibidem*, p.31), em lugar de uma “arte” comunitária. Rancière vai opor o modelo platônico, referente ao *ethos*, ao modelo aristotélico, *poiesis*. O segundo modelo é normativo e determina aquilo que deve ser

apreciado e reconhecido como arte, o que deve ser representado e avaliado segundo os princípios de verossimilhança. Motivando, por essa via, a determinação no modo de fazer, de ver e de julgar o objeto artístico.

O regime estético constitui o rompimento com o modelo representativo que teve seu início com a *Poética* de Aristóteles. A obra de arte, nesse sentido, deixaria de ser reconhecida pela semelhança a algo exterior a ela, não obedecendo mais ao esquema da narrativa clássica, caracterizada, em suma, por uma *ação* que mobilizada por uma intriga é retida a um sistema linear de causa e efeito.

Começaremos pela apresentação de como se coloca o modelo representativo para Aristóteles, que ainda hoje é usado como regra e referência em pesquisa e crítica de arte. A ordem da representação é:

uma determinada ordem das relações entre o saber e a ação. O drama, diz Aristóteles, é ordenação de ações. Na base do drama, há personagens perseguindo certos objetivos, em condições de ignorância parcial, cujo desenlace se dará no decurso da ação. Dessa forma, exclui-se precisamente o fundamental da performance edípiana, o *pathos* do saber: a obstinação maníaca por saber o que é melhor não sabe, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível. A tragédia de sófocles é feita desse *pathos*. E é ele que o próprio Aristóteles já não consegue mais entender, recalçando-o atrás da teoria da ação dramática, que faz advir o saber segundo a engenhosa maquinaria da peripécia e do reconhecimento. É ele, enfim, que faz Édipo, na idade clássica, um herói impossível, salvo com correções radicais. Impossível não porque o pai deita com a mãe, mas pelo modo como aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido” (RANCIÈRE, 2009b, pp. 22-23).

Aristóteles, na *Poética*, trata antes de tudo da natureza e da espécie da poesia, e assim por diante, iniciando pelas noções mais simples para alcançar as mais complexas. O primeiro ponto está em afirmar que todos os modos de arte conhecidos por ele, naquele momento, vêm a ser de modo geral imitações, e por isso todas as artes afirmar-se-iam como tais, porque de alguma forma estariam imitando a natureza, cujo preceito tornou-se uma tarefa para a arte e para o artista. Desta forma, Aristóteles reestabelece a mimese, que fora condenada por Platão como algo ilusório em relação à verdade que, por sua vez, deveria ser alcançada pelo filósofo. A arte e o artista passam a pertencer ao âmbito das artes produtivas, cuja função estaria justamente em, seguindo regras estabelecidas, impetrar uma boa representação da natureza.

Seu interesse parte, contudo, do fato de que Aristóteles, pela primeira vez, estabelece os gêneros artísticos para definir e colocar em seu lugar cada tipo de arte de acordo com suas diferenças e semelhanças entre si. A classificação das artes se dá, como determina Aristóteles, de acordo com os *meios*, *os objetos* e *as maneiras*, segundo os quais elas imitam. Um bom exemplo de como se dividem as obras, segundo os objetos de imitação, e que para Rancière vai se tratar do estabelecimento de uma hierarquia entre as artes é o fato de a tragédia³⁴

³⁴ Segundo Aristóteles na *Poética* “é a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temos, opera a catarse própria dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1997, p. 24) A tragédia teve início com os ditirambos (festas dionisíacas), nesse momento, ela ainda não tinha alcançado sua natureza, mas foi progredindo até alcançar a natureza que lhe era própria, quando se estabilizou.

caracterizar-se pela imitação de homens cujo caráter é superior, enquanto que as comédias³⁵ de representarem os homens de caráter inferior (ARISTÓTELES, 1997, pp. 19-21). Será, portanto, a partir dessa distinção que Aristóteles também irá segregar o público a que se destinam – tragédia e comédia –, por interesses próprios aos daqueles que assistem e que se identificam com os caracteres que são representados.

O que interessa para Aristóteles, no entanto, é a finalidade da tragédia encontrada nas ações e nas fábulas³⁶, “ademais sem ação não poderia haver tragédia; sem caracteres sim [...]”. Além disso, os mais importantes meios de fascinação das tragédias são partes da fábula, as *peripécias* e os *reconhecimentos*” (*Ibidem*, p. 25, grifos nossos). Aristóteles irá destacar a todo o momento a importância do arranjo das ações em uma tragédia, que é o que vai determinar a sua qualidade. É importante que, sobretudo, haja início, meio e fim ordenados de acordo com o desencadeamento necessário das ações, de modo que, “as fábulas bem construídas não devem começar num ponto ao acaso” (*Ibidem*, p. 27). Seu modelo clássico implica na narração que se funda, por sua vez, nas regras de *verossimilhança* e *necessidade*. É preciso que a narrativa seja construída de peripécias e reconhecimentos, ou seja, da reviravolta, que se dá com a passagem do desconhecido para o conhecido, da ventura para o infortúnio e vice-versa, de maneira que, a mais bem feita será aquela que contiver todos esses elementos bem amarrados. Um conflito ou uma intriga, uma ação e um desenlace são, portanto, componentes indispensáveis para uma *boa* tragédia, caso contrário sua qualidade é rebaixada:

Segue-se a tragédia que alguns qualificam como primeira, a que tem uma estrutura desdobrada como a *Odisseia*, e tem desfechos opostos para os personagens melhores e para os piores. Qualificam-na como a primeira, considerando os gostos da plateia; os autores acompanham a preferência dos espectadores. Mas esse não é o prazer próprio da tragédia, senão o da comédia, pois nesta os mais ferrenhos inimigos dos mitos, como Orestes e Egisto, saem, por fim conciliados, sem que ninguém mate e ninguém morra (*Ibidem*, pp. 32-33).

Além das regras que determinam a construção de uma *boa* obra e orientam a crítica, Aristóteles enunciará, por algumas vezes, a relação da obra com o espectador, e também nesse ponto a mudança do *regime representativo* para o *regime estético* afeta o espectador, o que antes tinha um público determinado, de acordo com sua identificação com os caracteres narrados, isto é, “a menos vulgar é a melhor e tal é a que visa um público melhor, é por demais evidente ser vulgar a que imita tendo em vista a multidão” (*Ibidem*, p. 51), fazendo distinção também entre gêneros e *status* social, pois, para o filósofo grego “mesmo uma mulher ou um escravo podem ser bons, embora talvez a mulher seja um ser inferior e o escravo, de todo em todo insignificante” (*Ibidem*, p.35).

Visto o que Rancière qualificou como o regime representativo na arte, passemos para o ponto de mudança, o que o filósofo francês considerou uma revolução estética no campo artístico. Encontramos este conceito no texto *O Inconsciente Estético*, antecipando o que será trabalhado em sua obra *A Partilha do Sensível*, em que Rancière conceberá sistematicamente os três regimes das artes. O regime estético contrapõe-se ao regime representativo porque sua distinção não é colocada em termos das maneiras de fazer, bem como fora descrito no modelo

³⁵ Já a comédia para Aristóteles “é a imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor” (*Ibidem*, pp. 23-24)

³⁶ Essa questão será retomada no terceiro capítulo, quando tentaremos um diálogo entre Rancière e Deleuze, pois para ambos, o que interessa como possibilidade de filosofia do cinema ou como política do cinema, encontra-se justamente no contrário da posição clássica adotada por Aristóteles, no qual será sugestionada uma semelhança entre a teoria deleuziana acerca do cinema moderno, ou da ruptura do esquema *sensório-motor*, com o que Rancière denominou *regime estético* da arte.

anterior, mas justamente, pelo “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009a, p.32). Rancière chamará o novo regime de estético por conta daquilo que ele defende como estética, pois essa palavra não remeteria, como acontece a alguns teóricos e estetas, “a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte” (*Idem*). E, sim ao duplo sentido do sentido, na relação entre visibilidade e significação, entre o visível e o dizível.

Para compreender de que maneira o cinema se enquadrou no regime estético, vamos penetrar no momento da revolução estética, como ponto crucial para o tema a ser discutido, circunstância na qual

a ordem da representação significa essencialmente duas coisas. Em primeiro lugar, uma determinada ordem das relações entre o dizível e o visível. Nessa ordem, a palavra tem como essência o fazer ver. Mas ela o faz sendo o regime de uma dupla retenção. Por um lado, a função de manifestação visível retém o poder da palavra. Esta manifesta sentimentos e vontades, em vez de falar por si mesma, como a palavra de Tirésias – assim como a de Ésquilo ou a de Sófocles -, sob a forma de oráculo ou de enigma. Por outro lado, ela retém a potência do próprio visível. A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob o seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras, o horror dos olhos furados (RANCIÈRE, 2009b, p. 22).

Segundo Rancière, era preciso que fosse revogado o regime representativo da arte apresentado por Aristóteles, essa mudança implicaria, contudo, em uma alteração de pensamento (*Ibidem*, p. 25). Esse processo estaria inserido naquilo que discutimos anteriormente, a saber, a revolução estética: “a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (*Idem*). O regime representativo estava ultrapassado, isso porque se impunha uma necessidade na alteração de visibilidade artística, não mais em relação ao modo de fazer, mas ao modo de perceber, todavia, isso era intuído sem um conjunto determinante de regras, considerando os interesses do sujeito, aos quais não se submetiam às leis do autor ou a um conhecimento rigoroso de uma teoria da arte.

Por essa razão, enfatizamos a importância de se compreender, que para Rancière a

estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento. Sabemos que a palavra “estética” para designar o pensamento da arte é recente. Em geral, sua genealogia remete a obra que Baumgarten publicada com esse título em 1750 e à *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant. Mas essas referências são equívocas. Com efeito, o termo “estética” no livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro, mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica. E a posição de Kant nessa genealogia é igualmente problemática (*Ibidem*, pp. 11-12).

Desse modo, o que temos não é a proposta ou o acontecimento de uma nova poética, a estética não aparece como substituição de um modelo de regras a serem seguidos, mas como uma diferença no modo de se pensar a arte, o que muda é o pensamento. *Estética*, segundo

Rancière, não substitui o conceito de *Poética* (*Ibidem*, p. 13), A diferença é que se rompe com o paradigma poético que se construía sobre uma ordenação representativa, determinando finalidades unívocas para a arte, além dos critérios bem ordenados, com arranjos de ações sobre um modelo hierárquico.

No regime representativo, determina-se *a priori* quem é capaz de perceber e sentir e a quem se destina cada gênero de ação. “A revolução estética se desenvolve como uma interminável ruptura com o modelo hierárquico dos corpos, da história e da ação” (RANCIÈRE, 2011, p.15), suspende-se, não obstante, a oposição entre o passivo e o ativo. A revolução estética é ao mesmo tempo uma nova ideia de revolução política, “como realização sensível de uma humanidade existindo ainda somente enquanto ideia” (RANCIÈRE, 2009a, pp. 39-40).

No regime estético da arte o que entra em questão é a relação entre o visível e o dizível. Rancière pensa a *Aisthesis* como uma relação entre os termos, e responde em entrevista que:

(...) sensível é efetivamente uma materialidade sensível que é apresentada, mas é um sentido afetado. Para mim, a história da *aisthesis* em geral é a história de uma relação entre sentido e sentido, entre a apresentação sensível e a significação referida. Então, eu me coloco à distância das pessoas que dizem o tempo todo “mas arte é o sensível” no sentido do sensorial. Eu sempre disse que o sensível não é o sensorial, que o sensível é o sensorial investido pelo sentido, o sentido que tomou uma forma sensorial. No fundo, toda ideia da experiência estética é um pouco ligada a isso. É por isso que eu sempre trabalhei em algo com a relação entre o visível e o dizível, que eu sempre disse que uma imagem não é apenas o visível, mas uma certa relação entre o dizível e o visível. É por isso que eu sublinhei no “regime estético” que a estética não significava que a partir daquele momento passava-se para o lado do sensível, da sensação. Não, para mim, a estética, o regime estético, paradoxalmente, mas isso corresponde a uma realidade histórica, começa quando um certo regime de acordo entre o pensamento e o sensível é colocado em questão. O que é a representação? O que é o regime representativo? É uma relação entre *poiesis* e *aisthesis*, é uma realização entre o que pensa e realiza um artista e os efeitos que ele pode esperar, os quais são produzidos sobre a sensibilidade de um público de leitores, de espectadores. Um regime estético começa a partir do momento em que este acordo entre *poiesis* e *aisthesis* é rompido. Para mim, isso pode ser resumido na simples sentença kantiana de que o Belo é sem conceito. Isto quer dizer que não se pode mais fazer corresponder regras de produção do Belo com os efeitos sentidos diante de uma bela obra. O regime estético designa esta espécie de falha entre a *poiesis* e a *aisthesis*. A *mimesis* é o regime deste acordo, e a estética é esse regime, não forçosamente do desacordo no sentido de separação, mas no sentido da falta de regras de relação. No fundo, o regime estético é o regime de variações infinitas entre o sentido e o sensível³⁷.

O regime representativo das artes desponta com a restauração da *mimesis* na *Poética* de Aristóteles como revanche ao mesmo conceito em Platão, em que a *mimesis* é considerada perigosa na construção de uma *República ideal*³⁸. Todavia, a ideia de que a arte imita a

³⁷ HUSSAK, P. *Entrevista com Jacques Rancière. Aisthe*, vol. VII, n. 11, 2013, PP. 108-109. Esta foi a resposta Em ra pergunta: 6: “Sabemos que o senhor pensa a estética como um regime de identificação das artes. O termos grego “Aisthesis” significa ao mesmo tempo “percepção” e “sensação”. Esta distinção terminológica é importante no seu pensamento?”

³⁸ Cf. PLATÃO, *A República*, livro X, 377b, 403c, 595a, 597a.

natureza será retomada pelo Renascimento, cujo objetivo é encontrar a forma mais perfeita de imitação da natureza, servindo como tarefa do artista representar com excelência a realidade, e nesse sentido, os modelos estão sempre retornando e se reformulando, de acordo com o tempo e com o lugar.

Vimos, portanto, que a passagem do regime representativo para o regime estético das artes reporta-se essencialmente às quebras de hierarquias do regime precedente. Aqui entra a história da arte plástica que cumpriu seu papel ideológico definindo os “grandes temas”, o rompimento com o romantismo no século XIX, até o aparecimento da arte abstrata. Não há mais públicos específicos, dramas para burguesia e comédias para as classes populares. “Finalmente, com a arte moderna a própria hierarquia entre os elementos internos de uma obra foi colocada em questão” (*IDEM*, 2012, p.105). É precisamente no momento em que a arte rescinde com a hierarquia, que se desfaz a subordinação da imagem ao texto (ou a voz), qualquer coisa pode ganhar importância, qualquer detalhe (*RANCIÈRE*, 2012c), pois é na passagem para o regime estético que temos como efeito o não tomar a imagem como parte de uma ação.

O cinema nos seus primórdios, por sua vez, surge, segundo Rancière, como oposto às artes representativas, pois não se reduzia à representação da realidade, mas se constituía como um conjunto de imagens colocadas em movimento através dos seus cortes. “O cinema nasceu na época da grande desconfiança em relação às histórias, no momento em que se pensava que uma arte nova estava nascendo e já não contava histórias (...), mas inscrevia diretamente o produto do pensamento no movimento das formas” (*RANCIÈRE*, 2012b, p.18). A potência do cinema encontra-se na esfera da montagem. A relação do quadro a quadro formava sempre uma nova possibilidade, fornecendo sempre novos estímulos sensíveis. Até que Hollywood enlaça – e, com tanta força, que sufoca o “presente promissor” do fazer cinema subordinando-o aos esquemas da representação e

o cinema, que deveria ser a nova arte da não representação, parecia tomar exatamente o rumo contrário: restaurava o encadeamento das ações, os esquemas psicológicos e os códigos expressivos que as outras artes vinham tentando quebrar. A montagem, que fora o sonho de uma nova língua do mundo novo, parecia em Hollywood, estar de volta às funções tradicionais da arte narrativa (...) (*Ibidem*, p.19).

Nessa perspectiva, Hollywood contradisse a promessa de que o cinema pudesse ser uma “arte nova das formas em movimento” em oposição à arte da representação, e o cinema retoma as leis da poética de Aristóteles, contando histórias, descaracterizando sua essência, limitando-se a elas. A promessa de que a arte das massas afirmava que sua grandeza “não estava na elevação metafísica de seus temas ou na visibilidade de seus efeitos plásticos, mas em uma imperceptível diferença de colocar histórias e emoções tradicionais em imagens” (*Ibidem*, p.10) desfazia-se, e junto com ela a possibilidade de qualquer tema, qualquer história banal, e a mera descrição dos detalhes que ganhavam o seu espaço na arte, dava lugar novamente aos grandes temas, às grandes ações, aos heróis e deuses.

Nos anos de 1920, o cinema ainda era uma “arte nova do movimento e da luz, distante da arte burguesa das histórias, das personagens, da psicologia, que por isso deveria estar em consonância com a emancipação social” (*Hussak, Entrevista com Jacques Rancière*, 2013, p.104), e foi o que de fato aconteceu no cinema de Vertov ou mesmo no cinema americano mudo de Chaplin. O cinema falado surge em 1929, e quando se inserem as falas, as imagens ficam enfraquecidas, já que se subordinam (novamente) a uma narrativa. O desenvolvimento da indústria hollywoodiana enfraquece a potência política do cinema como arte do regime estético.

Rancière, contudo, não descarta completamente uma função política existente no cinema hollywoodiano, mas que, de fato, atualmente, muito se perdeu desse aspecto político, que um dia populou esse cinema. Mas, o que temos hoje é o enfraquecimento do que foi a proposta de Vertov, por exemplo, no que tange ao efeito comercial que se aderiu à sétima arte, principalmente, por conta das *estrelas* de cinema, tidas como mito, e os grandes efeitos especiais que valorizam sempre a ação, e a uma expectativa, voltando ao regime representativo conhecido na *Poética* aristotélica, na qual estamos sempre à espera de um grande acontecimento. Com a volta da hierarquia, as interpretações deixam de ser igualmente válidas, já que a história tem um enredo bem definido, com todos os efeitos de antes, reviravoltas e peripécias. Arruinando a conquista de uma arte que admitia igual valor aos elementos e funções no regime estético. O crítico de cinema ganha lugar privilegiado na interpretação do filme, ele é uma autoridade no assunto que retira do espectador aquilo que o início do cinema e a cinefilia havia lhe outorgado.

Rancière valoriza o cinema americano sem narrativa de Chaplin, o cinema dos gestos que não é o cinema das ações, não é o cinema que deixa o espectador a espera de um grande acontecimento, prevendo sua reação, mas que vem com o inesperado. Sua grandeza como ator e cineasta o coloca como o primeiro de todos os homens a realizar um drama cineplástico – “e nada mais que cineplástico – em que a ação não ilustra uma ficção sentimental nem uma intenção moralizante, mas realiza um todo monumental” (FAURE, 2010, p.40). Chaplin não apenas representa um papel, mas concebe um mundo por meio do cinema.

O universo da representação é essencialmente hierárquico, pois, ele funciona por meio de uma seleção, na qual certas coisas pertencem a ele e outras não. No *regime estético*, a arte torna-se o “espaço” para qualquer um e qualquer coisa (motivo), e no qual não há uma separação categórica entre as formas artísticas. O cinema era, nesse sentido, a arte estética por excelência, garantindo a qualquer tema e a qualquer um de tomar parte em meio artístico. Um herói, ou um líder, por exemplo, não cabem no contexto da arte do regime estético, não constitui uma função política.

2.2 Política da Arte: do Espectador Emancipado ao Lugar da Política no Cinema

Rancière discorda da tese de Walter Benjamin [1892-1940]³⁹ a respeito das imagens técnicas, pois, para ele, não se deve em termos artísticos derivar propriedades estéticas e políticas de transformações técnicas. A diferença entre as artes não se confirma a partir das suas qualidades técnicas, o que se coloca em questão é a visibilidade das massas a qual Rancière atribui um valor oposto ao de Benjamin, já que este adjudica ao surgimento das técnicas de reproduzibilidade a possibilidade do aparecimento das massas, ao passo que Rancière argumenta que o surgimento do anônimo tornou-se possível graças ao que ele chama de revolução estética.

Foi o regime estético que tornou possível nas artes mecânicas a aparição de qualquer tema, isto é, o anônimo como tema artístico. A revolução estética é a glória de qualquer um

³⁹ Para Benjamin, segundo Rancière, “a imagem mecânica era a imagem que rompia com o culto, religioso e artístico, do único. Era a imagem que existia apenas pelas relações que mantinha com outras imagens ou com textos. Assim, as fotos feitas por August Sander dos tipos sociais alemães eram para ele os elementos de uma vasta fisiognomonía social que podia responder a um problema político prático: a necessidade de reconhecer amigos e inimigos na luta das classes. Assim também, as fotos das ruas parisienses feitas por Eugène Atget eram despojadas de qualquer aura; mostravam-se desprovidas da autossuficiência das obras de arte ‘cultural’” (RANCIÈRE, 2012c, p.104).

(RANCIÈRE, 2009a, p.48), a vida dos anônimos torna-se seu novo objeto, e isso porque o “cinema não é a arte da câmera, ele é a arte das formas em movimento, a arte do movimento escrito em formas pretas e brancas sobre uma superfície” (RANCIÈRE, 2011, p.229), ou seja, Rancière é categórico ao afirmar que a arte não é determinada pelo seu meio técnico, sua definição está além do meio que a reprodução, na duplicidade da palavra “sentido”.

Para reconhecermos o cinema como arte, nesse sentido, é necessário que se desfaça a fronteira colocada entre o artístico e o mecânico, revogando-se a distância (*écart*) com o preenchimento de dois gestos (*Ibidem*, p. 231). E o papel da revolução estética é reivindicar o pensamento sensível em nome da arte. Sendo assim, a revolução estética se trata, sobretudo, de

uma mudança de estatuto nas relações entre pensamento, arte, ação e imagem. É essa mudança que marca a passagem de um regime representativo da expressão a um regime estético. A lógica representativa dava à imagem o conteúdo de estatuto de complemento expressivo. O pensamento da obra – seja ela verbal ou visual – realizava-se na forma de “história”, ou seja, de composição de uma ação. A imagem destinava-se a então a intensificar a força dessa ação (...) (RANCIÈRE, 2012c, p. 115).

O desenvolvimento das artes mecânicas, isto é, do cinema e da fotografia, está arrolado ao nascimento de uma “nova história”. As artes mecânicas promoveriam uma alteração de paradigma artístico refletindo diretamente nos temas abordados. Contudo, antes é preciso que lhes sejam conferidos o estatuto de artes, em vez de serem reconhecidas apenas como métodos técnicos de reprodução e propagação, só assim, seriam passíveis de oferecer visibilidade às massas ou, no mesmo sentido, ao indivíduo anônimo. Rancière propõe que se inverta a ordem, alocando como causa o fato de o anônimo ter se tornado tema artístico e isso conferiria ao cinema e à fotografia o nome de arte (RANCIÈRE, 2009a, p.46), o que só pode ser reconhecido a partir da concepção do regime estético da arte, que confere uma beleza específica ao anônimo.

Entretanto, o anônimo como tema antecede ao aparecimento das artes mecânicas, surgindo primeiramente a partir da literatura⁴⁰, e é nesse sentido que Rancière abona a inversão da justificativa de que seria antes o anônimo que conferiria às artes mecânicas serem reconhecidas como arte e não o contrário, tornando-as possível, justo por seu novo modo de se pensar a arte, pois “para que um dado modo de fazer técnico – um uso das palavras ou da câmera – seja qualificado como pertencente à arte, é preciso primeiramente que o seu tema o seja” (*Ibidem*, pp.47-48). Isso significa dizer que, primeiramente, revolução técnica e revolução estética são diferentes e aconteceram em tempos diferentes, em que a revolução estética não apenas antecedeu a revolução técnica como a tornou possível como arte, graças ao aparecimento estético do *qualquer um*.

Seguimos para outras interpretações da relação entre estética e política, das quais Rancière discorda para afirmar a sua tese em defesa de uma “política” do cinema. Em relação à passividade do espectador, por exemplo, Rancière diverge da posição adotada por Guy Debord⁴¹ no que se refere à

⁴⁰ Rancière enuncia os seguintes exemplos que conjecturam essa revolução dos temas que conferem visibilidade ao anônimo: “Tal revolução acontece primeiro na literatura. Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como “maneira absoluta de ver as coisas” (Flaubert), todas essas formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica” (RANCIÈRE, 2009a, p.47).

⁴¹ Cf. DEBORD, *Sociedade do Espetáculo*; e a posição divergente em Rancière, *O destino das imagens*, pp.34-

tese central de que haveria uma oposição intrínseca entre a imagem e a *práxis*. Para Debord, a imagem espetacular por si só produz a passividade à medida que se configura como a inversão da vida já que diante da imagem espetacular, o homem se vê separado dos acontecimentos, sentindo-se impotente para agir no sentido da transformação política. A imagem espetacular aliena a *práxis* humana. Nesta perspectiva, o problema não estaria simplesmente em desvendar criticamente certos conteúdos ideológicos presentes em determinadas imagens, mas a *própria* imagem espetacular seria o inimigo a ser combatido. Parodiando a famosa sentença de Marx nas teses sobre Feuerbach, Debord, ao dizer que “o mundo já foi filmado, a questão é transformá-lo”, parte para uma proposta político-estética de uma intervenção direta no espaço público, cuja expressão foi o movimento Internacional Situacionista, idealizado por ele e por outros intelectuais e artistas (HUSSAK, 2012, p.100).

Rancière se posiciona contrariamente a essa ideia de Debord, ou seja, a imagem por si só nada faz, não aliena, bem como, não emancipa. Contudo, quando relacionada existe, então, a possibilidade de emancipação do espectador. A emancipação, nesse sentido, não está conectada à ação, as imagens alienantes não deveriam ser tornadas necessariamente em ação. Para Debord “o espectador é suposto ignorar tudo, não merecer nada. Quem olha sempre, para saber a continuação, jamais agirá: e tal deve ser o espectador” (DEBORD, 2003, pp. 26-27). Pensamento e ação estão no mesmo nível emancipatório para Rancière, não existe hierarquia nesses dois “movimentos” humanos. Já no caso de Debord, sua teoria e seu método consistem em si um paradoxo, já que não se contentando de ter escrito um livro, ele teria também feito um filme⁴² para apresentar suas teses. Estaria ele nesse sentido usando as imagens para confirmar sua tese da alienação, sem que com isso alguém aprendesse qualquer coisa, corroborando sua tese ou teria ele caído em uma armadilha, a qual ele mesmo preparou?

Aqui é possível elucidar a questão da imagem intolerável, para contrapor à ideia de Debord, por intermédio das perguntas: existe a necessidade de tornar uma imagem intolerável? Se sim, qual deveria ser o seu objetivo? Ou de que forma ela deveria ser apresentada? A questão que envolve uma reação diante de uma imagem é respondida de forma diferente pelos dois pensadores. O que seria, portanto, uma imagem com tradução política, que preenchesse as condições necessárias para tal, gerando indignação no espectador? Como resposta, Rancière propõe a análise das imagens provocativas do fotógrafo Oliviero Toscani (RANCIÈRE, 2012c, p. 83), nesse caso o fotógrafo havia exposto por toda a Itália imagens de uma jovem anoréxica, intencionalmente na semana de Moda de Milão de 2007. Imagem que foi considerada “inapta para criticar a realidade porque faz parte do mesmo regime de visibilidade daquela realidade, que exhibe alternadamente sua face de aparência brilhante e seu avesso de verdade sórdida que compõem um único e mesmo espetáculo” (*Ibidem*, p. 83-84).

Nos propomos a analisar analogamente um gênero de imagem que tem sido muito comum na sociedade. Nas redes sociais, por exemplo, seus usuários estão sempre dispostos a fazer com que sua opinião seja aceita, acreditando que ela seja a verdadeira, moralmente correta. Por exemplo, quando um grupo de pessoas que defendem a causa dos veganos ou

38.

⁴² “O filme sociedade do espetáculo faz uma montagem de diversas imagens de arquivo que contrastam com um narrador que enuncia as teses do livro. Colocando lado a lado imagens de políticos, de filmes de Hollywood, do universo da moda e da publicidade, mas também cenas do cotidiano como uma bucólica família de férias na praia, o filme quer mostrar que no fundo todas as imagens se equivalem. Com isso, pretende-se revelar a passividade daquele que está condenado a nunca agir e ser um eterno consumidor. Mas justamente nesse ponto aparece o paradoxo: se o consumidor não olhasse para as imagens ele não seria culpado de sua passividade. Assim, para que o acusador da passividade consiga convertê-lo para a ação, é preciso mostrar criticamente a vida falsa por detrás das imagens”. (HUSSAK, 2012 p.100)

vegetarianos, ao tentar convencer os que estão de fora dessa “causa” através de imagens de animais sendo abatidos, entre outras imagens perturbadoras, não convencem ninguém, mas pelo contrário, correm o risco de tornar a causa ridicularizada, muitas vezes virando piada. Assim como a imagem de Toscani a imagem de um animal sendo abatido para o consumo, pode à primeira vista causar um certo enjoo, mas não a aceitação de uma denúncia. A imagem de Toscani perde a sua eficácia porque se insere no mesmo fluxo de imagens do universo publicitário da moda, sendo facilmente absorvido por este” (HUSSAK, 2012, p. 102).

O que Rancière pretende mostrar é que o resultado não deve ser alcançado em razão do seu conteúdo. E, nesse sentido Toscani havia se equivocado. Contudo, ele não deixa explícita uma definição “concreta” do que torna uma imagem uma imagem intolerável, mas podemos ter alguma ideia a partir do que ela não é, pois a imagem utilizada por Toscani não constitui uma forma de articulação entre o dizível, o visível e o pensável.

Não é, destarte, prevendo as reações, pois isso, como veremos no próximo tópico - ao analisarmos um filme com o mesmo teor de convencimento, usando os argumentos da imagem explícita -, além de não convencer os não convencidos ainda causa graça àqueles que como Rancière eram simpatizantes do movimento socialista. Ou seja, trataremos do *efeito estético*, a relação entre imagem e recepção, indignação e ação. Não é preciso que apenas nos deparemos com a imagem e automaticamente haja uma mudança em nosso modo de pensar, é preciso um *medium*.

Podemos entender como espectador emancipado do cinema, aquele capaz de reinventar um filme fazendo ver e ouvir aquilo que está involuntariamente implícito. Para Rancière, diferente de Debord, não se trata de que as imagens sejam por si só alienantes e por isso o sujeito necessita ser esclarecido de modo a subtrair uma experiência e um sentido daquilo que deve ser sensivelmente decodificado para entrar no plano da ação. Por isso, uma das figuras que Rancière mais critica em *O espectador emancipado* é justamente aquele da participação, ou seja, o modelo brechtiano para quem o espectador entra em um elemento crítico graças aos dispositivos de distanciamento e, por outro lado, o modelo artaudiano para quem o sujeito deve ser tirado de sua passividade ao ser inserido na cena. Rancière, por seu turno, pergunta-se: mesmo um espectador que simplesmente contempla uma obra, ele também não está realizando um elemento ativo, uma vez que diante de uma obra ele compara, julga, imagina? É esta dimensão do espectador que é a chave para entender seu papel no *regime estético* da arte, isso porque os efeitos estéticos não podem ser antecipados.

No cinema, de modo análogo à fotografia, três coisas são necessárias para assegurar a pensatividade da imagem: primeiramente, deixar de lado a intenção do diretor/fotógrafo, não esperando que haja uma indução destes em relação àquilo que será visto; em segundo lugar, reduzir o dispositivo técnico a um processo químico, de modo que não retire a legitimidade de arte como o tentara fazer Walter Benjamin, ao extrair a aura da obra de arte, devido a sua capacidade de reprodutibilidade técnica. Nesse momento a arte muda de regime, e com isso os novos dispositivos técnicos fazem parte da nova concepção de arte no regime estético, pois em vez de preservar seu caráter único, ao contrário, ela torna-se possível para qualquer um, expandindo também o seu alcance; e, finalmente, identificar a relação óptica com a relação tátil (RANCIÈRE, 2012c, p. 106).

O pensador francês vai justificar esses três pontos responsáveis pela pensatividade da imagem apoiando-se em Roland Barthes [1915-1980], pois quando a imagem se torna pensativa ela pode ser mais “poderosa”, mais que quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza (BARTHES, 2015, p.38), como tentara fazer o fotógrafo italiano. Aqui entra a relação do saber com o não-saber, resultante das afinidades supramencionadas, e é justamente nesse sentido que a arte “pensa”, nisso consiste a pensatividade da imagem, não naquilo que é

dado ou esperado, mas propriamente nesse jogo que se dá entre aquilo que se sabe com aquilo que não se sabe e não se espera, a partir de um jogo de indeterminações (RANCIÈRE, 2012c, p.110).

Barthes, por sua vez, possui explicitamente um interesse ontológico acerca da fotografia, desejando saber que tipo de imagem ela é “em si”, e nesse percurso, vai encontrar nas expressões em latim *punctum* e *studium* a relação do saber e do não-saber, em que o *studium* significa, “pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral [...], mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2015, p.29), é nele que está contido questões culturais, e morais em um certo sentido, que te tornam capazes de um julgamento. Já o *punctum* será compreendido como um ponto capaz de deixar marcas, ele é aquilo que, de alguma maneira vai nos pungir, além disso, o *punctum* também é a representação pura do Tempo (*ibidem*, p.80). O *studium* requer compreensão prévia dos elementos que a compõem, inseridos em uma história comum, isto é, um tecido de uma roupa que diz respeito à moda do tempo, um fato específico como uma guerra, por exemplo. Interessa também a Rancière no ensaio sobre a fotografia feito por Barthes, o fato de ele não considerar como essencial a intenção do fotógrafo, além de colocar o “não importa o quê” em evidência, que de modo diferente do romance do século XIX, vai antecipar o que encontraremos no cinema⁴³. É a relação entre estética e política que está em jogo.

Existe, também em Flaubert, a ideia de que o artista deve ser invisível em sua obra (RANCIÈRE, 2012c p. 113), e Rancière vai retomar essa questão no que se refere à pensatividade da obra, associando-a também à ideia do torso de belvedere e à análise de Winckelmann⁴⁴.

A política do espectador, para Rancière, não está no binômio atividade *versus* passividade, mas no tipo de efeito que se quer atingir no espectador através da arte guiada pelas regras do regime representativo e o efeito que uma obra no regime estético causa neste mesmo espectador, já que ali, cada um é chamado ativa e subjetivamente para interpretar a sua história através de associações e dissociações.

Esse movimento pode ser interpretado como a *emancipação intelectual* do espectador, do amador, que se opõe ao especialista, como a possibilidade de qualquer um assistir a um filme sem precisar, com isso, tomar uma decisão crítica. O que está em jogo é sua capacidade intelectual de percepção e associação. E nesse sentido, não há hierarquia, não há aquele com instrução ou competência elevada para assistir e fazer um julgamento daquilo que é visto com as possíveis relações do invisível.

Estética e política são maneiras de organizar o sensível, de fazer entender o que não era antes entendido, de construir uma visibilidade de mundo. E o que o cinema tem a ver com isso? A relação do cinema político, assim como de maneira geral a arte política não deveria ser confundida com o introduzir compulsoriamente uma posição política específica a fim de convencer o espectador que ele deve pensar de determinada maneira, pois, os filmes

⁴³ Entretanto, é preciso salientar que para Barthes a imagem cinematográfica não possuía a mesma pensatividade da fotografia, em decorrência de sua voracidade contínua, justamente por aquilo que a diferenciava da fotografia, o movimento. Sendo assim, ao observador não era dado tempo suficiente de pensar sobre um detalhe específico de uma imagem, claro, que aqui ele não está considerando a montagem, como seria no caso de um filme de suspense, em que a montagem é feita justamente para se mostrar os detalhes. Todavia, o argumento de Barthes se refere ao fato de não ter como observar a imagem em um todo e retirar de cada uma dela o seu *punctum*, no caso do cinema, de modo geral, o diretor se encarrega de determiná-los. Cf. BARTHES, 2015.

⁴⁴ Cf. RANCIÈRE, *Aisthesis*, pp. 19-40.

militantes só convencem os já convencidos (RANCIÈRE, 2012a). Ou seja, a política do filme não deve ser confundida com um filme “político” que visa passar uma mensagem com o objetivo de conscientizar, ou de persuadir alguém. O que acontece quando o autor espera um resultado do espectador é justamente o contrário do que Rancière compreende por política (emancipação intelectual), resultado que é característico do regime representativo.

No regime estético, por sua vez, os resultados não são previsíveis, variando de espectador para espectador que juntos formam um tecido sensível acerca do filme visto, e esse sentido não unívoco, não esperado é o que vai ao encontro do regime estético, e que abarca a política na arte, rompendo-se com as hierarquias que poderiam ser impostas de acordo com uma conclusão dita correta de um filme em aversão a uma posição dita errônea do mesmo, quando se especifica a que tipo de público aquele filme se destina. Por essa razão, o cinema político é contraditório, paradoxal.

A democracia está associada à estética, percebemos essa relação através do conceito de *partilha do sensível* que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais, ou seja, da teia discursiva que se forma em torno do sensível. Todos tomam parte de um comum que ao mesmo tempo é divisível, o todo divisível que se reencontra na produção de um tecido sensível em torno da obra, como um “todo aberto”, algo completo que está sempre disponível para crescer por dentro, através dos discursos produzidos pelo espectador, alargando, assim, as formas de percepção do mundo.

Em Rancière, quando se fala em política⁴⁵ não se deve prontamente entender ou reduzir como a “arte de governo do povo”, mas sim a criação de cenários de manejo da resistência pura e simples dos existentes: configurações que podem minar uma arte de governo e abrir uma nova visão do mundo e das relações entre as pessoas. Há política onde se reconhece que o real é sempre o resultado de uma configuração do sensível, e que essa configuração cria divisões - inclusões e exclusões – sempre editáveis. Política, em suma, é a arte de conflito e de dissenso, pois “se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência do dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (RANCIÈRE, 2012c, p.60), portanto uma ação que se sucede como redefinição do visível.

O cinema é um dos meios de reconfiguração do campo do possível. E assim, como a arte em geral, faz-nos ver coisas que não tínhamos visto antes, mas talvez mais do que outras artes se recusa a ter um alvo padrão, não pressupõe requisitos, podendo ser visto por qualquer um, qualquer indivíduo pode ser partícipe na constituição do tecido sensível, na medida em que a organização de uma configuração implica na determinação do que pode e do que não pode ser visível, portanto, arte pode ser política à medida que muda a forma de perceber as coisas, mas não em um sentido de limitar, restringir a uma máxima.

Foi através do cinema, mas antes na literatura do século XIX, que a arte abriu espaço para cada assunto ou tema e congratulou-se em si mesmo ninguém, sem autorização, sem a qual foram necessárias condições *a priori*, pois uma arte é ao mesmo tempo uma proposta de mundo, isto é, o filme não termina com a projeção na tela, mas vive na memória e na reapropriação a qual cada espectador interpreta. Desta forma, o espectador se emancipa, ao usar sua autonomia, sua inteligência para constituir seu próprio mundo, de acordo com seus

⁴⁵ “Entre política e polícia, entre aqueles que pertencem à visibilidade do regime e aqueles que permanecem anônimos. Se poderia chamar a isso ‘luta de classes’, mas essa luta de classes não é realmente uma luta política, mas sim uma luta pela política. Isto para Rancière se deve ao fato de que uma das partes dessa luta, a polícia, não tem nada a ver com a política” (Federico Galende, p. 80). Ou seja, a polícia é aquilo que no conceito da partilha do sensível naturaliza um regime de visibilidade e de enunciação que propõe que certos modos sensíveis, certas práticas, possam existir dentro do institucionalizado e outras não.

interesses e experiências que o tornam um indivíduo como qualquer outro. Seria esse o sentido da arte, e essa a relação “inseparável” entre estética e política que compreendemos a partir de Rancière.

2.2.1 Sobre o efeito estético

A política no cinema não se encontra na denúncia do seu enredo, mas na *mise-en-scène*, pois a imagem não é apenas aquilo que se pode ver, mas, sobretudo, a relação entre o visível e o dizível (RANCIÈRE, 2012a, p.14). O cinema de Dziga Vertov é um bom exemplo “de uma ideia do cinema como comunismo real, identificado com o próprio movimento da ligação entre todos os movimentos”. (*Ibidem*, p. 23) Todavia, optamos por evidenciar um filme, em que Rancière relata que deixa de ser político justamente por propagandear política. Em seguida, trataremos de outro filme, cujo autor faz uma abordagem distinta a partir de *A chinesa* [*La chinoise*, 1967], de Godard, no qual a política não se justifica pela fábula, mas pela montagem.

O *Velho e o novo*, também conhecido como *A linha geral* [*Gueneralnaia Linnia*, 1926-1929], filme socialista⁴⁶ de Eisenstein, tem como protagonista Marfa, uma camponesa – a primeira heroína do cinema pós-épico – que vê na agricultura comunitária a solução para todos os problemas e luta obstinadamente por isso.

O filme é dividido em seis partes e mostra a pobreza nos seus primeiros planos, e a divisão do trabalho e das classes. Vemos a metáfora da divisão em vários planos, a metáfora dos dois lados na imagem do serrote, na cerca que divide os espaços, no título do filme que retrata já uma oposição: o velho e o novo, e mesmo *A Linha Geral*, que supõe pelo menos dois lados. A metáfora do sonho socialista, com o sono da protagonista que desperta em um mundo novo, culminando com a frase final: “e assim, foram eliminadas as diferenças entre o campo e a cidade”.

A montagem dialética eisensteiniana, que é embalada pelo movimento estético-político construtivista, iniciado na Rússia em 1919, opera sobre a desconfiança dos camponeses acerca da máquina, que, por sua vez, vai se tornar aliada deles.

O velho e o novo é um filme cujo único assunto é o comunismo, e o que vemos é a arte mimética, própria do regime representativo dentro de uma forma de arte – o cinema - que é própria do regime estético. “Os puros recursos da montagem devem aí tornar patética uma ideia privada de qualquer suporte identificatório: a superioridade da agricultura coletivizada sobre a agricultura individual”. A construção dialética entre o antigo e o novo, manifestando “a equivalência da potência da arte comunista e da arte cinematográfica” (RANCIÈRE, 2001, p.30). Mais que a questão mimética, o fracasso da sua aceitação como arte política aparece graças à questão do efeito que se esperava causar no público, a saber, o convencimento, a expectativa da mudança de pensamento. Foi justamente por isso que a fábula tornou-se “ridícula” naquele momento: o filme que esperava despertar um efeito de politização e aceitação do regime socialista, acabou por suscitar risadas na cena dos porquinhos e do leite.

⁴⁶ Em *A Linha Geral* ou *O Velho e o Novo* – inclusive o nome teve de ser mudado –, o Estado havia solicitado um filme que ilustrasse o programa do partido de forma rápida e didática. As filmagens, iniciadas em 1926, foram interrompidas e recomeçadas somente três anos depois, quando muita coisa havia mudado na política do stalinismo. O filme mostrava a realidade nos campos, a miséria da população por conta da coletivização forçada do Estado. A burocracia não gostou nem um pouco. Antes mesmo que o filme estresse, Eisenstein e sua equipe tiveram que fugir da Rússia.

O que *O velho e o novo* havia provocado, no entanto, na década de 1960, em vez de convencimento, foi a visão desconsolada do Rancière cinéfilo que, ao se deparar com as torrentes de leite e a multidão de porquinhos mamando extasiados, a única sensação que o despertara era a de náusea, arrancando gargalhada de um público que em sua maioria simpatizava com o comunismo e a agricultura coletivizada (RANCIÈRE, 2012b, p.17). As cenas tornaram o movimento patético⁴⁷, incapaz de persuadir aos não convencidos, tendo ainda um efeito possivelmente negativo sobre os já adeptos ao comunismo.

A rejeição não se dava graças ao conteúdo ideológico, mas, sobretudo, pela sua forma, “uma cinematografia concebida como tradução imediata do pensamento em uma linguagem própria do visível” (*Ibidem*, p.18). No entanto, Rancière se dará conta, trinta anos depois de tê-lo assistido pela primeira vez, que para apreciá-lo era preciso recorrer à *mise-en-scène*, “compreender que aquelas torrentes de leite e aquelas ninhadas de porquinhos não eram de fato torrentes de leite nem porquinhos, mas ideogramas sonhados de uma nova língua” (*Idem*).

Nosso mal-estar diante das cascatas de leite ou das núpcias do touro de *O velho e o novo* não é ideológico. Não é propriamente estético. Diz respeito ao que vemos. Gostaríamos de nos livrar dele, denunciando um filme de propaganda. Eisenstein “não pôs a nova arte cinematográfica a serviço do comunismo. Antes, pôs o comunismo à prova do cinema, à prova da ideia da arte que o cinema para ele encarnava aquela de uma língua crítica, visando a uma tomada de consciência” (*Ibidem*, p.34). Rancière, entretanto, não o censura pelos seus ideais políticos compartilhados nas imagens, mas pelo seu ataque, pelo flanco à pretensa modernidade da arte cinematográfica, a arte antirrepresentativa, mas o que ele pretende argumentar é que, contrariamente ao pensamento de Debord, a imagem por si só é inofensiva, entretanto, quando ela é relacionada com outras imagens, e essa é a função da montagem, é possível apreender um novo sentido, associando significados diversos. Todavia, esse resultado pode ser também obtido ao associar outros signos além do visível, como é o caso de sua articulação com o invisível da imagem, o dizível e, do mesmo modo, o invisível.

Eis que no cinema entra a questão das imagens responsáveis por construírem novos sentidos, imagens estas que modificarão de forma considerável a relação entre as partes e o todo, abertas a novas articulações e novos sentidos. Opondo-se, por conseguinte, às ilusões de um consenso impostas pelas imagens midiáticas. O cinema tem a capacidade de tornar uma ideia mais simples, mais próxima do espectador leigo, mas nem por isso pode torná-la sempre compreensível.

O que determina a arte política não é seu conteúdo, não está na defesa de uma causa, particular ou pública, mas na relação que ela mobiliza, nas afinidades que podem ser traçadas a partir da imagem, porque a imagem por si só está despida de visão política, sem efeito moral, ela não se encontra no puramente visível, mas no tecido sensível que se forma entre as relações do que está além do visível, na invisibilidade e na indizibilidade de uma imagem.

A política não é a fábula, mas aquilo que se pode perceber visualmente, principalmente no que não é mostrado, ou seja, não nas palavras que tenta nos convencer sem qualquer pudor. Não existe uma linha reta entre o autor e o espectador, o que tornaria fadada ao fracasso qualquer tentativa que forje uma tradução imediata das formas artísticas em contestação/manifestação política. Essa passagem não deve ser imediata, ela precisa de um médio, que é a receptividade singular do espectador, que se coloca no intervalo. É onde a

⁴⁷ Aqui o sentido de “patético” não é o mesmo proposto por Eisenstein (2002) para o seu cinema. A noção de “patético” eisensteiniano espera desconstruir a dimensão orgânica do filme ao levar uma cena ao seu ápice e em seguida a faz chocar com outra. Possibilitando uma espécie de paroxismo, que equivale à dialética moderna.

linha quebra, onde o espectador existe e com isso a possibilidade da política.

2.2.2. Política da montagem

Uma imagem nunca vem sozinha, mas sempre acompanhada por uma articulação complexa com o dizível e o indizível, o visível e o invisível⁴⁸. O problema da política das imagens é a forma como estas relações são articuladas. No primeiro exemplo, a fábula e a *mise-en-scène* encontram-se envoltas pelo regime representativo, através de uma forma “natural” de ficcionalizar as coisas, e é justamente por isso que não funciona, nem como política nem como arte, como política não convence e como arte cinematográfica se rende aos caprichos da comparação com uma realidade, em fazer acreditar que aquilo que se vê é o que acontece, é o real, e por isso deve ser reproduzido e aceito. O que está em jogo no regime representativo consiste em organizar as imagens segundo regras de verossimilhança no sentido de efetuar uma narrativa que tem sempre um conflito, uma intriga, a magnitude da ação e um desenlace final, com o objetivo moralizante (bem definido) para o espectador, a espera de um efeito estético que dê validade à obra, sendo o que a determinaria como uma boa obra por ter cumprido seu efeito.

Elegemos por trabalhar um filme que Rancière explicitamente considera político, no sentido da quebra das hierarquias do regime representativo. Em *A fábula cinematográfica* é reservado um último artigo intitulado *O vermelho de A chinesa: política de Godard*. Não apenas em *A Chinesa*, mas também em outros filmes, cuja montagem participam elementos heterogêneos nos planos (Rancière, 2012a, p.48), bem como em um mesmo plano como é o caso de *Histoire(s) du Cinéma* [1988-1998], também de Godard, filme em que se misturam elementos visuais às palavras e textos que são ora proferidos oralmente, ora escritos na tela. Há uma grande exigência à atenção do espectador para que sejam conectados os elementos, e nesse momento entra em jogo aquilo que se sabe sobre os elementos que coparticipam com aquilo que não se sabe. Desse modo, subsistem várias maneiras de serem conjugadas.

O filósofo encontrará em Godard, não obstante, na montagem do filme *A Chinesa*, película que rendeu na época de seu lançamento rejeição e a não compreensão de sua linguagem, pois, tratava-se de um filme fora dos padrões narrativos tradicionais do cinema. Todavia, no ano seguinte, em 1968, ele passa a fazer algum sentido, pois antecipara o acontecimento revolucionário que ocorreria naquele ano, o *Mai de 68*.

O filme é considerado político por Rancière não pela sua fábula, não por ser uma aula sobre o marxismo, mas, sobretudo, por causa da montagem. Toda política do filme encontra-se na *mise-en-scène*, nos pequenos detalhes. E, cada detalhe, a partir do momento em que não existe mais hierarquia entre os temas e as coisas, característica da passagem do regime representativo para o regime estético, ganham importância e podem de algum modo ser relativizados com a cena mostrada (ou mesmo com aquilo que não é mostrado, supondo-se a invisibilidade e a indizibilidade da imagem), dependendo daquele que a observa. Aspecto essencial que acompanha Godard na construção de seus “filmes políticos”.

A montagem, contudo, não tem qualquer pretensão de “educar” o espectador, de convencê-lo, mas, essencialmente, de despertar dúvidas, na associação entre cores e cortes, falas e o completo vazio colorido da sala com poltronas vermelhas. Trata-se do jogo de confronto entre as imagens claras com as ideias vagas, assim como as palavras da parede se confrontam com a sala vazia. Não há subordinação, palavras e imagens se contrariam por

⁴⁸ Cf. RANCIÈRE, *O destino das imagens*, pp. 14, 16 e 21.

várias vezes, mas também se confundem, ou somam-se.

Nesse sentido, a imagem opera por coordenação e não mais por subordinação como era impreterível no regime representativo. A montagem, desse modo, não se subordina mais aos encadeamentos necessários dos acontecimentos, não interferem no entendimento das ações sucessivas que enredam a história, até porque as histórias são o que menos importam, os elementos que compõem a imagem não estão subordinados, mas livres para interpretações, estão coordenados por ideias, desprovidos de hierarquias, descentralizados.

Isso se relaciona com o que é descrito no texto “*a frase, a imagem, a história*” em *O Destino das imagens* (RANCIÈRE, 2012a, pp.43-78), aquilo que ele vai denominar de “Grande Parataxe”⁴⁹.

“No tempo de Flaubert, a grande parataxe pode ser o desmoronamento de todos os sistemas de razão dos sentimentos e das ações em proveito do acaso do turbilhão indiferente dos átomos. (...)” (IDEM, p. 54). Rancière também indica como exemplo da grande parataxe o movimento artístico do dadaísmo, que dá “sentido” à modernidade através de um critério que impõem um “sem medida comum” entre palavras e imagens, “o distanciamento entre as presenças sensíveis e as significações” (IDEM, p.44). A lei da grande parataxe “consiste em que não exista mais medida, apenas o comum. É o comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte a sua potência” (IDEM, p.55). A parataxe pode ser compreendida, portanto, como um comum sem medida do caos. “A frase não é o dizível, a imagem não é o visível” (IDEM, p.56). No esquema representativo a imagem encontra-se subordinada a uma sequência de ações que se dá pelas palavras, servindo-a como reforço.

As palavras carregam o invisível enquanto as imagens o indizível. Alheias às hierarquias, as palavras e as imagens agem por coordenação e dissociação, em vez de subordinarem-se umas às outras.

A *mise-en-scène* de *A chinesa* é marcada pelo uso de metáforas, a arte a serviço da política ou seria o contrário? O vermelho que representa um pensamento específico, livros transformam-se em proteção em meio a uma guerra, enquanto um rádio que profere testemunhos da guerra transforma-se em metralhadora. Assim são as palavras, esse é a função da mídia, agir como metralhadora de palavras. É a própria *mise-en-scène* que vai questionar a hierarquia do verdadeiro (RANCIÈRE, 2013, p. 153), ela se questiona o tempo todo. E nesse sentido a pergunta colocada sobre quem estaria a serviço do outro também perde o sentido, não há hierarquia entre arte e política há, pelo contrário, coordenação.

Isto porque a política é, num ponto essencial, semelhante à arte. Ela também consiste em contar a grande metáfora que faz com que as palavras e as imagens deslizem, sem fim, umas sobre as outras, para produzir a evidência sensível de uma ordem do mundo. Ela também consiste em construir montagens inéditas de palavras e de ações, em mostrar palavras transmitidas por corpos em movimento, para fazer com que se ouça o que dizem e produzir outra articulação do visível e do dizível” (RANCIÈRE, 2013, p. 155).

Nesse sentido, Rancière também vai comparar o trabalho do militante político com o do ator: “seu trabalho não consiste em exibir horrores visíveis, mas em fazer com que se veja o que não se vê” (Ibidem, p.154), é a articulação do visível e do dizível que está em jogo. O

⁴⁹ Parataxe, do grego Παράταξις – parataxis, arranjar lado a lado. Na gramática seu sentido se constitui pelo “processo de conexão e articulação de frases por coordenação sintática, frequentemente assindética, de expressões linguísticas do mesmo nível e detentoras de autonomia, característico do discurso oral (fortemente dependente de contextos extraverbais)” Parataxe in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-06-01. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/parataxe>

filme de Godard consiste em unir com eficiência cinema e marxismo, arte e política. *A chinesa*, não se subordina a uma história, que incidia na articulação de ações que, desde Aristóteles, definia a racionalidade do poema (*IDEM*, 2012b, p.49). Ao contrário, o que Godard faz é opor a imagem autônoma à letra morta do texto (*Ibidem*, p.43), rejeitando completamente as intrigas arranjadas com o claro objetivo de satisfazer o desejo do público e os interesses da indústria (*Ibidem*). A medida adotada por Aristóteles e recuperada pelo cinema hollywoodiano implica na relação de “subordinação entre uma função dirigente à função textual de inteligibilidade, e uma função imageadora colocada a seu serviço” (RANCIÈRE, 2012b, p.49), estetizando a vida cotidiana. Para Rancière:

Godard não filma “alguns marxistas” ou coisas cujo sentido seria o marxismo. Ele faz cinema com o marxismo. “Um filme em vias de se fazer”, nos diz. A fórmula deve ser entendida em vários sentidos. *A chinesa* nos faz assistir – nos dá o sentimento de que estamos assistindo – à sua própria filmagem. Mas o filme nos mostra, também, o marxismo, certo marxismo, em vias de fazer sua *mise-en-scène*. E, ao mostrar, esse “cinema” mostra-nos o que significa encenar no cinema. É esse entrelaçamento que precisamos ver mais de perto. [...] O filme trata, portanto, de aprender a ver, ouvir, falar, ou ler aquelas frases do *Pequeno Livro Vermelho* ou de *Pékin information*. Mas, também de aprender a ler com elas, como exemplo qualquer, semelhante às histórias e aos exemplos dos livros de leituras elementares. Trata-se, portanto, de um trabalho sobre o marxismo, com o marxismo, que também é um trabalho do cinema, sobre o cinema (*Ibidem*, pp.147-148).

A política no cinema, conseqüentemente, não se encontra na denúncia do seu enredo, mas na montagem, pois a imagem não é apenas aquilo que se pode ver, mas, sobretudo, a relação entre o visível e o dizível. O cinema de Vertov é um bom exemplo “de uma ideia do cinema como comunismo real, identificado com o próprio movimento da ligação entre todos os movimentos” (*IDEM*, 2012a, p.23). O vínculo entre arte e política através desses e de outros exemplos leva em consideração a preocupação do artista em passar uma mensagem política, considerando que em detrimento da sua intenção ele incorre o risco senão de infantilizar o espectador, como ocorre no exemplo do filme *A Linha Geral*, de Eisenstein.

Por essa razão fez-se justificada a introdução do espectador emancipado e o mestre ignorante, sobre o princípio de uma educação emancipadora para o entendimento da política na arte, sobretudo, no cinema. Excluindo-se as hierarquias colocadas no sistema pedagógico vigente e, por outro lado, o regime estético rompe com as hierarquias que lhe eram impostas no regime representativo, que ainda vigora, porém não mais como uma verdade absoluta, já que existe a possibilidade de um novo regime de arte, que surgiu com a própria necessidade da arte e do seu tempo.

Já o segundo exemplo, Godard soube aproveitar bem da arte cinematográfica como própria do regime estético, já que o cinema, associado a esse regime possibilita outras articulações destas operações e funções que criam outras tensões do sensível, mudando a forma de percepção daquilo que se quer mostrar. O que Godard fez, não foi entregar uma cartilha do marxismo ao espectador, mas com que o espectador buscasse a partir das suas próprias referências as relações que as imagens se propunham. *A chinesa* não conta uma história, não possui uma narrativa lógica, e, no entanto, é “mais política” que o filme de Eisenstein.

A política da arte ou do filme não está na metáfora, na mimese ou na capacidade de convencimento, e sim, segundo Rancière, na emancipação intelectual, remetendo-se a ideia trabalhada no início do capítulo, que trata do “*écart*” como a lacuna que deve ser preenchida pelo espectador. A relação entre a visão e as energias da ação é evidenciada no cinema - a

exemplo, como demonstra Rancière, de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet que entregam a dois pastores a tarefa de discutir as aporias da justiça e também Pedro Costa, Béla Tarr, Tariq Tegua, Sylain George, por exemplo-. Cineastas cujas propostas não se limitam (isto é, não são cabíveis como proposta) a estratégias de subversão radical ou demonstração dialética, mas em vez disso, acreditam em uma poética de pequenas rupturas na textura do sensível, no qual não consiste em uma denúncia de certa situação de injustiça, mas diretamente através daqueles que estão vivendo a situação (sem que com isso caracterize uma denúncia documental). É através dessas fábulas que palavras e corpos têm a capacidade de qualquer um e qualquer lugar.

Rancière não subestima, de modo algum, o movimento da cinefilia, posto que, como já elucidado, é exatamente este movimento que com críticas passionais feitas por espectadores amantes do cinema, tinha-se em mãos a modernidade artística a seu favor, com o fim da hierarquia, a característica basilar do *regime estético* da arte, do qual o cinema faz parte. Nesse novo regime, a forma de fazer, pensar e escrever arte é drasticamente reformulada, porque rompe com o esquema narrativo, nesse sentido foi preciso explicar de que forma se deu a revolução estética, sua relação com o aparecimento com qualquer tema e qualquer personagem, a partir do enfoque na literatura do século XIX, através de um processo descritivo e não mais se baseando na expectativa de uma ação.

A pergunta de fundo colocada por Rancière, no que se refere à arte política não é a causa que um artista defende, é, por sua vez, “o que constitui uma comunidade?” com o intuito de pensar no rompimento da divisão que existe entre as classes sociais que compõem uma sociedade através de um trabalho de desierarquização. Em uma sala escura, a interpretação daquilo que o filme transmite ao anônimo já não está sob o controle do artista que a produziu, cada membro desse tecido sensível é responsável por sua interpretação que poderá ou não entrar em contato, não havendo, nesse sentido uma divisão de classes entre os discursos, produzindo, desse modo, uma comunidade de iguais.

3 CRÍTICA DE RANCIÈRE AO MODELO CONCEITUAL DE DELEUZE

O artigo de Rancière *De uma imagem a outra? Deleuze e as eras do cinema* (RANCIÈRE, 2013, pp. 113-128) surge como uma crítica à filosofia do cinema exposta por Deleuze em seus dois livros sobre o assunto. O julgamento parte da desconfiança sobre a possibilidade de uma modernidade cinematográfica, que ele já havia denunciado em *A partilha do Sensível*, fazendo com que Rancière rejeite a existência de uma ruptura entre os dois tipos de imagens, ou seja, as duas eras do cinema teorizadas por Deleuze. E para fim, o filósofo parte da suposição de que o que Deleuze fizera em seus dois livros de filosofia do cinema *não passou* de metafísica, na medida em que apenas repetia a ontologia de Bergson para justificar a sua teoria.

No primeiro capítulo trabalhamos o aparato conceitual com o qual Deleuze aborda o cinema, além de uma breve explanação do funcionamento de sua filosofia, do que o filósofo entende por fazer filosofia. Contudo, alguns pontos foram intencionalmente deixados de lado para que fossem trabalhados com mais vigor a partir das formulações críticas de Rancière. Deleuze leva em consideração o cinema em seu conjunto, não estudando apenas um ou outro filme, mas “modelos” e estilos de imagem, embora em algumas análises ele se detenha na descrição de um único filme, seja por sua analogia, seja por seus signos. No entanto, toda sua formulação tem *origem* na ontologia da imagem desenvolvida por Bergson.

É importante termos ainda em mente a ideia deleuziana de que enquanto o filósofo pensa com conceitos o cineasta pensa com as imagens. Segundo ele, de um lado, haveria o cinema-clássico, contido no que ele denominou de imagem-movimento, e do outro lado o cinema moderno, da imagem-tempo. Todavia, o que se encontra em jogo nessas duas relações é a forma como o tempo se manifesta, a saber, se a sua ligação está subordinada ou “coordenada” à imagem.

Deleuze deduz os tipos de imagens-movimento principais: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação a partir do conceito bergsoniano de imagem, tal como é definido no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. Esses três tipos de imagens-movimento correspondem cada um a um plano cinematográfico, como elucidado no primeiro capítulo. A montagem das imagens fica diretamente ligada às ações, ao esquema sensório-motor. É necessário, pois, agir para ter uma situação modificada, um conflito “solucionado”. Deleuze caracterizou, como foi visto, ainda dois tipos de movimentos: intensivo e extensivo, sendo, o movimento extensivo muito mais fácil de ser verificado, através dos elementos que se movimentam numa imagem, como dois homens em um duelo em um filme de faroeste – estilo marcado pela imagem-ação. Contudo, o movimento intensivo (da alma) só será possível no cinema pelo *close*, plano no qual tudo é rosto, e mesmo os objetos em primeiro plano ganham uma *rostidade*, sejam eles apresentados por uma expressão facial, seja pelo gume de uma faca, por exemplo. Temos explicitamente, portanto, dois tipos de imagens: a imagem-ação e a imagem-afecção, que são encadeadas em um sistema próprio de montagens com o objetivo de desenrolar uma narrativa e fazê-la compreensível para os espectadores, tendo em vista os efeitos esperados.

Tal passagem é marcada por uma crise que leva em conta uma série de razões exteriores à formação da imagem, mudanças de caráter econômico, social, moral, político e até mesmo artístico. O cinema de ação entra em crise, segundo Deleuze, junto com a Segunda Guerra Mundial. Essa crise significa que não se acredita mais que uma situação dê lugar a uma ação capaz de modificá-la, nem que uma ação possa forçar uma situação a se revelar

mesmo parcialmente. A atitude questionadora caracteriza a modernidade, não só no cinema, como em outras áreas do conhecimento, bem como na ciência e na filosofia. E, como consequência, o próprio esquema sensório-motor entra em crise.

Deleuze distinguiu duas estruturas, da forma clássica, regidas pelo esquema sensório-motor, de acordo com a relação entre meios e comportamentos. O realismo (sobretudo, americano) do cinema, contudo, é o responsável por essa lógica que estabelece que o meio deve determinar a situação do personagem, a quem cabe responder com uma ação. A essa primeira estrutura denominamos grande forma da imagem-ação, apresentada pela forma SAS' (situação-ação-situação'), que consiste em ter o último polo do esquema modificados, ou seja, no caso da forma SAS', temos uma situação inicial que desencadeia uma ação (movida por um conflito) e dela resulta uma situação modificada. E, a segunda, pela forma ASA' (ação-situação-ação'), à qual o gênero cinematográfico burlesco se adéqua, notadamente os filmes de Charles Chaplin, de modo que o ângulo captado de uma ação é propositalmente menor em relação àquele captado posteriormente, o que dá a revelação a distância entre duas situações distintas (DELEUZE, 1996).

A crise ocorre em virtude de uma necessidade da imagem, como justifica Deleuze (1996), em primeiro lugar porque a estrutura clássica SAS se viu questionada. Isto é, não havia mais uma situação globalizante cuja estrutura pudesse ser desestabilizada por uma única ação. Diferentemente, a ação viria apenas como uma componente num conjunto muito mais complexo, muito mais híbrido. A estrutura ASA foi igualmente questionada, pois também se mostrava limitada para dar conta de uma nova realidade. Consequentemente, essa crise nos leva ao surgimento de uma série de novos elementos, observados no cinema do pós-guerra produzido fora dos Estados Unidos, mais especificamente, fora de Hollywood, dando espaço a um cinema que procura cada vez mais o pensamento.

É preciso lembrar, no entanto, que Deleuze afirma que esse novo tipo de imagem é encontrado no neorealismo italiano que segundo o filósofo, ele teria rompido com a lógica do esquema sensório-motor, dando início a situações óticas e sonoras puras que não exigem mais uma ação (DELEUZE, 2007). As relações são quebradas. Tudo se passa como se toda a história estivesse sujeita ao acaso e os planos já não conseguem mais enquadrar o que se vê e o que se sente. Assim as personagens já não estão mais no centro, mas na borda, à deriva. As situações são encaradas com um estranhamento e nem sempre é possível reagir a elas. Em *Stromboli* [1950], de Rossellini, por exemplo, podemos observar, no final do filme, a heroína perdida, sem saída, em uma situação na qual ela sabe que não poderá modificar, e esse percurso é observado pela objetiva através de um belíssimo plano-sequência de sua subida ao vulcão, em que percebemos toda a sua inépcia. Trata-se da história de uma jovem da Lituânia (Ingrid Bergman) que aceita casar-se com um pescador siciliano para fugir dos efeitos da guerra. Eles vão viver em uma ilha do mediterrâneo que abriga um vulcão. Todavia, a jovem não consegue adaptar-se à vida do pequeno vilarejo e em momento de desespero, justamente por se ver sem saída, tenta sem qualquer esperança ultrapassar o vulcão que a levará para lugar algum. Nesse momento, Deleuze é claramente influenciado pelo “filósofo ocasional” Bazin, que defendia que o cinema necessitava de critérios formais estéticos, em oposição às análises do neorealismo pelo seu conteúdo social (DELEUZE, 2007, p. 9).

Em suma, cinco características, descritas no último capítulo da primeira parte da obra e retomadas na segunda, foram, portanto, fundamentais e estão na base da nova imagem encontrada a partir do neorealismo: a situação dispersiva e lacunar, as ligações fracas entre as imagens, a errância dos personagens, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia de um complô. Pondo fim ao sistema de reações prontas dadas a uma ação, que “acalmava” o pensamento com a expectativa que é alcançada, por intermédio da reprodução de clichês anestésiantes do pensamento. Já no cinema moderno a ação é paralisada por uma brutalidade

visual e sonora insuportáveis demais. É o cinema da resistência e não mais da reação. Ora, a imagem ótica e sonora pura ao revelar que nossas relações habituais com o mundo são convenções para fazê-lo tolerável e nos tornar obedientes, conformados, revela o que não se vê, o imperceptível. O que interessa a Deleuze é perceber o imperceptível, dizer o indizível, pensar o impensável, como pudemos acompanhar no percurso de sua obra.

Trouxemos novamente as definições, porém, de modo sucinto, da questão das imagens em Deleuze para que possamos nos orientar em relação às críticas lançadas por Rancière, para quem não é possível que haja as duas eras da imagem, e, sobretudo, uma modernidade na imagem, a partir de uma crise infundada em decorrência de uma série de paradoxos e insuficiências que contaminaram a credibilidade da filosofia do cinema erguida por Deleuze. Rancière levanta duas questões, que nos propomos a desdobrar neste último capítulo: a primeira no que se refere a “como pensar a relação entre um corte, interno às artes das imagens, e as rupturas que afetam a história geral?” (RANCIÈRE, 2013, p. 114); e, a segunda “como reconhecer no concreto das obras, as marcas desse corte entre duas eras da imagem e entre dois regimes de imagens?” (*idem*), pois

a “passagem” de um tipo de imagem para outro é sustentada por um episódio teórico, a “ruptura do elo sensório-motor”, definido no interior de uma história natural das imagens, que é em seu princípio, ontológica e cosmológica. Como então pensar a coincidência entre a lógica dessa história natural, o desenvolvimento das formas de uma arte, e o corte “histórico” marcado por uma guerra? (*Idem*).

No que tange à questão da ontologia da imagem, Deleuze, como vimos, concorda com Bergson que tudo seja imagem, e que a imagem seja movimento, mesmo que a imagem-movimento se distinga pelos tipos de movimento que realiza e pelas leis que regem a relação das ações e reações. Entretanto, para Rancière esse discurso é a afirmação de uma tese radical e um primeiro paradoxo é colocado, já que, segundo ele, a imagem não precisaria ser constituída, já que tudo é imagem para Deleuze e Bergson. Assim, seria preciso considerar uma dimensão na qual o cinema inventa imagens e seus encadeamentos visuais (*Ibidem*, p.115). Mas não estaria, então, Rancière sendo ainda mais radical, quando afirma que a filosofia do cinema seria uma história natural da origem da vida?

Vejamos: a pretensão de Deleuze não era a de organizar uma história do cinema à maneira de uma história natural da vida efetivamente, mas apenas de forma análoga. Foi isso que ele deixou claro em entrevista concedida a Pascal Bonitzer e Jean Narboni, para a edição do *Cahiers Du Cinéma* (nº352) publicada em outubro de 1983:

De fato, é uma história do cinema, mas uma “história natural”, trata-se de classificar os tipos de imagens e os signos correspondentes, assim como fazemos com os animais. Os grandes gêneros, western, filme policial, filmes de história, comédia, etc., não nos dizem sobre todos os tipos de imagens ou os caracteres intrínsecos. Os planos, em contrapartida, primeiro plano, plano geral, etc., já definem seus tipos. Contudo, existem ainda muitos outros fatores que intervêm, luminosos, sonoros, temporais (DELEUZE, 2009, p.67).

É a base do filme que vai definir a qual conjunto ele pertence. De fato, parte-se da história do início da vida, quando Deleuze decide tomar por base as teorias de Bergson. Porém, Deleuze não se manterá preso a isso, pois, como vimos, ele vai acrescentar aos conceitos de Bergson, outros conceitos provenientes de outros filósofos, de forma a extrair do caos o material necessário para dar continuidade a sua criação. O problema é visto em Bergson, e a ideia é retirada de uma história natural, não há dúvida, mas quando transposta para o cinema ela adquire uma nova perspectiva. Por isso, ao contrário do que Rancière diz

ser a filosofia do cinema proposta por Deleuze, em sua própria defesa, ele nos dirá que em seus livros de cinema, ele faz um “ensaio de classificação dos signos” (DELEUZE, 1996), e, nesse sentido, não apenas temos a história do início da vida⁵⁰, como também ele compartilha da semiótica pierciana.

Os signos são, portanto, os componentes das imagens, seus elementos genéricos. E tudo é imagem. A questão é que embora Deleuze retire os conceitos de Bergson ele não vai utiliza-los da mesma maneira ao estendê-los para o cinema, até porque, embora haja a analogia, estamos trabalhando com materiais diferentes: há, de um lado, a vida e, do outro, o cinema. O processo pode ser o mesmo, e o cinema como consciência pode sempre ter existido, mas o cinema como arte começa a existir depois do surgimento da objetiva, do objeto que tem como artifício colocar as imagens em movimento. E, nesse sentido, a crítica de Rancière seria radical, mesmo considerando que tudo seja imagem, ainda assim a história natural da vida não é a história da evolução da imagem no cinema, suas necessidades são distintas, mesmo que se confundam e sejam “dependentes”.

As teses levantadas por Deleuze levariam Rancière a concluir que o cinema não é o nome de uma arte, mas o nome do mundo, adquirindo de imediato um aspecto paradoxal, já que sendo o cinema uma arte que inventa imagens e encadeamentos de imagens visuais, por outro lado, a imagem não precisaria ser constituída, já que, segundo a filosofia “deleuzo-bergsoniana”, tudo é imagem, e ela existe em si como matéria-luz em movimento. Sua “filosofia do cinema” adquire então a forma de uma história natural das imagens em movimento, e as características do cinema clássico e contemporâneo são atribuíveis a cineastas, escolas e épocas determinadas. Para explicitar esse problema, Rancière toma como exemplo o capítulo reservado à imagem-percepção, contido na imagem-movimento, onde Deleuze vai analisar a teoria do cine-olho de Dziga Vertov (RANCIÈRE, 2013, p.116).

Segundo Deleuze, a percepção é dupla, ou seja, ela possui uma dupla referência, podendo ser objetiva ou subjetiva. No cinema, uma percepção subjetiva é vista por alguém que faz parte do conjunto, como aquele que vê de dentro de um conjunto que é mostrado. Enquanto que a percepção objetiva é aquela vista de fora, que mostra todo o conjunto, uma visão onisciente do mesmo. Mas é essa visão objetiva que pode também justificar uma visão subjetiva, ou surgir como subjetiva em algum momento, fazendo-nos passar de um polo a outro constantemente. Ou ainda, nem uma nem outra, nem um mostrar os personagens, estando atrás dele, nem um estar com ele, mostrando o que ele vê, mas um estar entre ele, como um ponto de vista anônimo, de alguém que vê, está próximo, entre, mas não se identifica com os personagens, e é essa terceira quem melhor define a imagem-percepção cinematográfica, entretanto, não é possível encontrar um equivalente a ele na percepção natural, ela é uma percepção própria do cinema⁵¹ (DELEUZE, 1996, p.104 ss.).

⁵⁰ Cf. *A evolução criadora*.

⁵¹ A solução encontrada por Deleuze está em Pasolini, através de uma analogia linguística, nas definições de Discurso Direto, como uma percepção subjetiva, Discurso indireto uma percepção objetiva, e a terceira, que não é nem direta nem indireta seria equivalente a um Discurso Indireto Livre (DELEUZE, 1996, p.106). “De la thèse très importante de Pasolini, nous ne retenons que ceci : l’image-perception trouverait un statut particulier dans « la subjective libre indirecte », qui serait comme une réflexion de l’image dans une conscience de soi-caméra. Il n’importe plus alors de savoir si l’image est objective ou subjective : elle est mi-subjective, si l’on veut, mais cette mi-subjectivité n’indique plus rien de variable ou d’incertain. Elle ne marque plus une oscillation entre deux pôles, mais une immobilisation d’après une forme esthétique supérieure. L’image-perception trouve ici son signe de composition particulier. En empruntant un mot de Peirce, on pourrait l’appeler « dicsigne » (mais, pour Peirce, c’est la proposition en général, tandis qu’il s’agit pour nous du cas spécial de la proposition indirecte libre, ou plutôt de l’image correspondante). La conscience-caméra acquiert alors une très haute déterminations formelle » (*Ibidem*, p.110-111). Cf. também *Empirismo Erético*, de Pasolini.

Todavia, no caso de uma história natural da vida, Deleuze dirá que o bergsonismo propunha a definição de uma distinção real entre os dois polos, sendo subjetiva aquela percepção que se encontra privilegiada, e objetiva aquela que se encontra nas coisas, agindo e reagindo por todos os lados e todas as suas faces, sem centro. Além do mais, é possível que os polos, mesmo definidos possam passar de um para outro, já que à medida que o centro privilegiado se coloca em movimento sua tendência será se tornar uma percepção acentrada (DELEUZE, 1996, p.111).

Rancière, porém, insiste com o paradoxo através da colocação de dois novos problemas: primeiro ao questionar se o objetivo de Vertov coincide com o que Deleuze o atribui, ou seja, o de conduzir a percepção às coisas, para quem o cineasta havia definido o “cine-olho” em função da imagem-percepção, em que todas as imagens reagem umas sobre as outras e por todas as faces, em todas as suas partes, através dos movimentos, que ora são mais lentos, ora mais acelerados, dentre outros efeitos da montagem. Seus movimentos não correspondem a um olho humano, sequer melhorado. Esse olho não humano é comparado com um olho que estaria nas coisas e que tudo vê. (*Ibidem*, p.116-7). Deleuze propõe que a montagem de Vertov emprega

a percepção nas coisas, coloca a percepção na matéria, de tal maneira que não importa qual é o ponto de espaço que se percebe todos os pontos sobre os quais ele se refere ou que referem-se a ele, tão longe que se prolongam essas ações e essas reações. Tal é a definição da objetividade “ver sem fronteiras nem distâncias” (*Ibidem*, 1996, p.117).

Para Rancière, não aconteceria nada disso, mas ao contrário, seu objetivo seria o de preservar as coisas, em vez de colocar a percepção nas coisas. Entretanto, não nos parece que seja o escopo de Deleuze considerar a intenção do autor no resultado das imagens apresentadas, pois, são raras às vezes em que ele faz essa consideração, como pode ser o caso de Welles. Essa consideração estaria mais próxima dos ensaios de Bazin, por exemplo, e, desse modo, o questionamento de Rancière nesse sentido estaria deslocado. O que, por outro lado, também não quer dizer que o cineasta não seja responsável pelas imagens que ele “produz”, mas sim que neste contexto de uma taxonomia, aquilo que se detém na imagem é o que vai interessar na análise, não cabendo neste contexto as intenções do autor.

Segundo problema colocado por Rancière: para Deleuze, a percepção sempre esteve ali, e por essa razão seria desnecessário e mesmo incabível conduzir a percepção a ela mesma. De fato, as percepções sempre estiveram ali, mas parece que faltou a compreensão da tela (*écran*) para que a percepção revelasse a imagem, e esse seria o papel da consciência, assim como a projeção no cinema. Senão a percepção de uma imagem por outra imagem não poderia ser fixada.

Também a definição de montagem estaria paradoxalmente comprometida, já que ela receberia propriedades que já lhes pertenceriam. Teriam então perdido a potência perceptiva que lhes eram inerentes? Rancière responde que se perderam foi

por um motivo bem preciso: é porque a fosforescência das imagens no mundo, e seus movimentos em todos os sentidos foram interrompidos por aquela imagem opaca chamada cérebro humano. Este confiscou em seu proveito, o intervalo entre ação e reação. [...] Se a montagem deve colocar a percepção nas coisas, é porque essa operação é uma operação de restituição.” O que faria da pretensa “classificação” deleuziana das imagens do cinema “a história de uma restituição das imagens-mundos a elas mesmas (RANCIÈRE, 2013, pp.116-117).

Rancière encontra falhas entre as análises que sustentam as teses de Deleuze e seus

exemplos (seleção de imagens). A imagem-tempo já estaria contida na fórmula da imagem-afecção, mesmo estando além da ruptura do “esquema sensório-motor”, pois, “não é a imagem-percepção ou a imagem-afecção que deixam de existir, o que acontece é o enfraquecimento do elo sensório motor que interrompe o processo que começa em um dos polos da imagem e não se conclui mais em ação” (DELEUZE, 2009, p.74). A imagem-afecção, retomando o que Deleuze chama de “espaços quaisquer”, não seria, portanto, a potência virtual da imagem-tempo – situações ótica e sonora puras - um privilégio dela, mas um “empréstimo”. E, estando “além”, não teria saído do ponto de partida.

Robert Bresson, por exemplo, ilustra o capítulo da imagem-afecção, opondo a constituição dos seus “espaços quaisquer” aos de Dreyer. Já em *Imagem-Tempo* ele reaparece no capítulo “O pensamento e o cinema” retomando aquilo que havia sido discutido na análise da imagem-afecção. O que nos levaria a concluir, segundo Rancière, que não se tratam de imagens opostas, ou de imagens constituídas de modos diferentes, mas meramente de dois pontos de vista de uma mesma imagem. De modo que, na primeira parte da obra as imagens são analisadas como acontecimentos da matéria-imagem, enquanto no segundo as análises são retomadas como imagem-pensamento. Passamos então, como sugere Rancière, da análise da imagem como matéria para a imagem como forma, como ela se apresenta. Repetindo a fórmula já exposta que assegura apenas uma passagem da filosofia da natureza para a filosofia do espírito (RANCIÈRE, 2013, p.117-118).

De fato, muitos autores e cenas são retomados na segunda parte da sua teoria sobre o cinema, da mesma forma que em muitas passagens da primeira parte ele anuncia sem entrar em muitas explicações quais seriam os signos da “nova imagem”. Deter-nos-emos, agora, em investigar até que ponto essas acusações procedem através da colocação das diferenças da imagem-movimento e imagem tempo quando analisados os mesmos autores, e no que diz respeito aos mesmos aspectos. Dreyer e Bresson são analisados nas duas obras, quando Deleuze vai retomar os espaços quaisquer do mesmo ponto da imagem-afecção. Seriam então pontos de vistas diferentes ou essa acusação estaria sendo colocada de modo muito superficial? Se as imagens se constituem de maneiras diferentes, onde se encontra a diferença?

Mas, afinal, o que são os espaços quaisquer? Em que sentido eles aparecem figurando cada uma das obras? Ao tratar das imagens-afecções, sobre o primeiro-plano, determina-se o poder que haja entre os mais diversos tipos de planos-rostos, contudo há algo que conservam em comum, o poder “de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto anunciado” (DELEUZE, 1996, p.137), e nesse sentido, mesmo que haja um espaço contido no fundo, ele se torna “espaço qualquer”, determinado o primeiro plano como um plano completo, mesmo que apresente um fragmento, seja do rosto ou de um objeto. Nesse primeiro sentido, não encontramos relação com aquele que será vislumbrado na *Imagem-tempo*.

Deleuze considera o filme de Dreyer *A paixão de Joana D’Arc*, como um filme afetivo por excelência (*Ibidem*, p.150), porque é composto pelo rosto, de primeiros planos curtos (*close*), e por isso exprimem qualidades e potências. “é a cólera do arcebispo, é o martírio de Joana d’Arc; mas, dos papéis e das situações só se conservará o que for necessário para que o afeto se desprenda e opere suas conjunções, tal ‘potência’ de cólera ou astúcia, tal ‘qualidade’ de vítima e de mártir” (*Ibidem*, p.151, grifos do autor). Os meios técnicos devem se adequar a esses objetivos, como a decupagem e o desenquadramento (*Ibidem*, pp.151-152)

A decupagem afetiva, por seu turno, procede através do que o próprio Dreyer chamava de “primeiros planos corrediços”. Trata-se sem dúvida de um movimento contínuo pelo qual a câmera passa do primeiro plano ao plano

médio ou geral, mas é especialmente uma maneira de tratar o plano médio e o plano geral *como* primeiros planos, pela ausência de profundidade ou supressão da perspectiva. Não se refere mais aos planos aproximados, mas de qualquer plano que pode tomar o estatuto de primeiro plano: as distinções herdadas do espaço tendem a desaparecer. Ao suprimir a perspectiva “atmosférica”, Dreyer faz triunfar uma perspectiva propriamente temporal ou mesmo espiritual: esmagando a terceira dimensão, ele coloca o espaço de duas dimensões em relação imediata com o afeto, com uma quarta e uma quinta dimensões, Tempo e Espírito. É certo que, em princípio, o primeiro plano pode conquistar ou anexar o que está mais ao fundo pela profundidade de campo. Mas não é o que ocorre em Dreyer, para quem a profundidade, quando se cava, marca antes o apagar de um personagem (*Ibidem*, p. 152, grifo do autor).

Esse apagamento da profundidade é o que vai conferir a um plano médio ou geral o estatuto de primeiro plano. Desse modo, os planos que conquistaram seu direito de primeiro plano, por sua função serão também tendências de outros filmes de Dreyer como *Ordet* e *Gertrud*.

Bresson é chamado por Deleuze, nessa altura, a fim de apresentar algumas semelhanças e distanciamentos entre seu filme *Le procès de Jeanne d’Arc* e a *Paixão* de Dreyer, demarcadas por Jean Sémoulé e Michel Esteve, destacando que a maior semelhança entre eles está no que diz respeito ao afeto como entidade espiritual complexa, além do mais ambos são compreendidos como *Paixão*. Contudo, por outro lado, o filme de Bresson é constituído em grande parte pelos planos médios, além da utilização de campo e contracampo, técnicas que não tiveram tanta atenção de Dreyer (*Ibidem*, pp.153-154).

Em *Picketpocket*, a mão isolada, “fragmentada” do seu corpo toma o lugar do rosto, correspondendo aos afetos do ladrão. Os espaços em Bresson tornam-se espaço qualquer. Espaço qualquer é um termo que Deleuze vai se apropriar de Pascal Augé, para quem esses espaços são encontrados com mais frequência no cinema experimental, embora Deleuze admita que a representação do espaço qualquer seja tão velha quanto o cinema (*Ibidem*, pp. 153-154). Um espaço qualquer

é um espaço perfeitamente singular que somente perdeu sua homogeneidade, ou seja, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, se bem que as ligações podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. O que manifesta de fato a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação (*Ibidem*, p.155).

Isto é, na imagem-afecção encontramos os espaços quaisquer, de modo que o objeto que ganha estatuto de primeiro plano se verá despreendido de uma história e seu espaço, ele é tomado como “coisa em si”, ele é visto na sua forma pura, de modo que um rosto mostrado não é um rosto de alguém, é o rosto em si, e pode ser confundido com qualquer rosto, ele perde a sua subjetividade, sua identidade, é a qualidade pura. Em suma, temos dois signos da imagem-afecção já expostos: a qualidade-potência, que, como vimos tem sua expressão em um rosto ou algo que o valha, e a qualidade-potência exibida num espaço qualquer (*Ibidem*, p.155).

Alguns personagens de Bresson e Dreyer são utilizados em *Imagem-movimento* para traçar a imagem-afecção. Trata-se efetivamente do afeto em relação às escolhas, às dúvidas. São os personagens que possuem a afecção, por trás de questões éticas e religiosas, porque há

a escolha entre o que é bom e o que é mal, enquanto abstração lírica funciona como uma passagem do espaço físico para o espaço espiritual, de um espaço definido para um espaço qualquer, dando lugar para uma quarta ou quinta dimensão, a dimensão do espírito.

Um espaço qualquer pode ser conseguido tanto em estúdio quanto no exterior. Ele deve ser extraído de um meio determinado, no expressionismo, por exemplo, o espaço qualquer foi alcançando por meio da sombra, de modo que um espaço tomado por sombras torna-se um espaço qualquer (*Ibidem*, p.157). “as trevas e a luta do espírito, o branco e a alternativa do espírito: são os dois primeiros procedimentos pelos quais o espaço se torna espaço qualquer” (*Ibidem*, p.165). O terceiro procedimento é a cor, a imagem-cor, quando a cor é o próprio afeto, isto é “a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta” (*Ibidem*, p. 166). Em relação às cores, Deleuze mencionará Antonioni como exemplo, e através dos seus filmes do pós-guerra, chegando a mencionar os espaços vazios que ganharão destaques na segunda parte da sua obra, todavia, ele afirma ser a cor o que eleva o espaço à potência do vazio, fazendo esmaecer o personagem e a ação.

Entretanto, para o terceiro procedimento, Deleuze dirá que existe a possibilidade dele adquirir outra natureza, sem que se oponha à natureza anterior, mas que o complementa (*Ibidem*, 1996, p.168). Sobre os espaços vazios do pós-guerra, Deleuze dirá que são obtidos por outros meios, sob diversas influências.

A primeira, independente do cinema, era a situação do pós-guerra com suas cidades arruinadas ou em reconstrução, seus terrenos baldios, suas favelas e, mesmo onde a guerra não tinha passado, seus tecidos urbanos “desdiferenciados”, seus vastos lugares abandonados, docas, entrepostos, montes de vigas e de ferro velho. Uma outra, mais interior, como a veremos, vinha de uma crise da imagem-ação: os personagens se encontravam cada vez menos em situações sensório-motoras “motivadoras”, e sim cada vez mais em um estado de passeio, de perambulação ou de errância que definia *situações óticas e sonoras puras*. A imagem-ação tendia então a desaparecer, enquanto os lugares determinados se velavam, deixando emergir espaços quaisquer onde se desenvolviam os afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera permanente (*Ibidem*, p.169, grifos do autor).

Godard e Straub também constituíam espaços que serviam de acompanhamento ao afeto, os mesmos espaços quaisquer que encontramos nos exemplos da imagem-afecção. Isso nos leva a questionar com Rancière: em que sentido a imagem-tempo pode estar contida na imagem-afecção? É inevitável que recorramos a esse questionamento e que nos detenhamos nessa análise. Pois, parece-nos possível, e isso não nos colocaria ainda em débito com a teoria deleuziana. O que podemos apreender é que uma imagem-percepção pode dar espaço tanto a uma imagem-ação quanto a uma imagem-tempo, seria uma hipótese plausível em defesa de Deleuze, e isso pode ser destacado pelos filmes do pós-guerra analisados nessa primeira parte, pois, a afecção não é ainda uma ação, e também não é uma percepção, ela se encontra no intervalo, e sequer o preenche, ou seja, seu acesso à imagem ação depende ainda de uma imagem-pulsão e está condicionada às formas da imagem ação ASA e SAS.

Ou seja, a imagem-afecção como qualidade e potência só entra no campo da imagem-ação “enquanto atualizadas em estado de coisas, em meios geográfica e historicamente determináveis” (*Ibidem*, p.173). Para que o cinema ganhasse a forma da imagem-tempo, era preciso, segundo Deleuze, romper com a preocupação naturalista do mundo originário e das pulsões (*Ibidem*, p.179), as pulsões se tornam inseparáveis de um comportamento que as acompanham. As imagens são autônomas. Os aspectos exteriores e interiores que emergiram com a crise são os fatores que definirão de fato aquela imagem. Contudo, ela surge já na

imagem-movimento, e pertence também a ele, e por isso foi desenvolvida nesse primeiro momento.

Em *imagem-tempo* Deleuze toma, por exemplo, os últimos filmes de Dreyer⁵², de modo que nada impede que um diretor participe dos dois grupos de imagens, e até mesmo um mesmo filme, conservando parte da imagem-movimento e agregando a elas a imagem-tempo, contudo ele será caracterizado pelo tipo de imagem que o predomina.

Os espaços quaisquer de Bresson são também retomados no início do segundo livro, e assim é tratado como um *opsigno*, ou seja, fazendo do tato um objeto de visão como tal (DELEUZE, 2007, p.22). Temos, então, uma imagem ótica pura. A mão em Bresson contenta-se com o puro tocar, um roçar na carteira em *Pickpocket*, um roçar no burro em *Au hasard Balthazar*.

Com efeito, o espaço visual de Bresson é um espaço fragmentado e desconectado, cujas partes têm porém uma junção manual feita aos poucos. A mão tem pois, na imagem, um papel que extravasa infinitamente as exigências sensório-motoras da ação, que até substitui o rosto, do ponto de vista das afecções, e que, do ponto de vista da percepção, torna-se o modo de construção de um espaço adequado às decisões do espírito (*Ibidem*, p.22).

Ora, o que podemos perceber é que as imagens-tempo também são apreendidas de uma imagem-percepção ou de uma imagem-afecção, que podem ter como resposta uma ação, servindo de base para uma imagem-ação, afirmando-se, entretanto, como partes constituintes necessárias a esta. Contudo, podendo vir a ter seu elo sensório motor afrouxado por imagens óticas e sonoras puras, de acordo com a construção do espaço qualquer. Parece-nos que é nesse ponto que as imagens se decidem, e que, com o aspecto exterior a elas, elas ganham força (ou as perde) para seguir em uma nova imagem, mas tendo ainda a opção de permanecerem no seu estado “natural”, desencadeando em ações, seja através da grande forma ou da pequena, tanto que essas imagens não se tornaram extintas, mas pelo contrário, ganharam força na indústria cinematográfica, como podemos observar nos filmes comerciais, sobretudo, os hollywoodianos.

A relação da imagem-tempo já contida na imagem-afecção (e até mesmo na imagem-percepção) não é explícita em Deleuze, e tampouco clara, mas funciona bem como resposta às colocações de Rancière. O que Deleuze dirá, no entanto, é que essas imagens não deixaram de existir no novo regime. Torna-se, portanto, uma solução provisória, longe de ser definitiva, uma solução *virtual* ao problema colocado. E, nesse sentido, não seria somente um obstáculo, mas também a solução.

É no capítulo *O pensamento e o cinema* que será retomado mais uma vez a questão da escolha e dos espaços quaisquer já discutidos no primeiro livro, momento em que o autor já anuncia o futuro desdobramento desse problema. Não se trata de analisar o conteúdo de cada filme em relação à pura escolha dos personagens, mas a forma-cinema (DELEUZE, 2007, p.215), alcançando a dimensão do espírito. O que é considerado, no entanto, para que a imagem pertença ao cinema clássico ou moderno será sempre dada por sua afinidade com o tempo.

Entretanto, não parece haver grande diferença entre o que agora dizemos, *o todo é o fora*, e o que dizíamos do cinema clássico, *o todo era o aberto*. Mas o aberto se confundia com a representação indireta do tempo: em toda a parte onde havia o movimento, havia, aberto em alguma parte, no tempo, um todo que mudava. Por isso a imagem cinematográfica tinha essencialmente

⁵² Cf. DELEUZE, 1996, pp. 205-206, 212, 214-215.

um extracampo que por um lado remetia a um mundo exterior atualizável em outras imagens, e por outro a um todo mutável que se expressa no conjunto das imagens associáveis. Até mesmo o falso *raccord* já podia aparecer, e prefigurar o cinema moderno; mas parecia constituir tão só uma anomalia do movimento ou uma perturbação de associação, que atestavam o caráter indireto da ação do todo sobre as partes do conjunto. Já vimos estes aspectos. O todo não parava de se fazer, no cinema, interiorizando as imagens e se exteriorizando nas imagens, conforme uma dupla atração. Era este um processo de totalização sempre aberta, que definia a vontade ou a força do pensamento. Quando se diz “o todo é o fora”, procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia (*Ibidem*, p.216, grifos do autor).

Bresson, em *Au hasard Balthazar*, leva à perfeição essa nova imagem. Para Deleuze, trata-se de cinema moderno, segunda sua definição (*Ibidem*, p.286), mesmo que ele figure alguns exemplos da imagem-afecção. Pois,

se é verdade que o cinema moderno implica a ruína do esquema sensório-motor, o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual (*Ibidem*, p.288).

Também os espaços quaisquer, espaços vazios ou desconectados são característicos do cinema moderno, que são revelados na imagem visual por essa voz que só remete a si mesma e a outras vozes (*Ibidem*, p.289), no ato da fala como discurso indireto livre. Encontramos, no cinema bressoniano, imagens óticas e sonoras puras. Será, por exemplo, através da voz do “modelo” em Bresson que encontraremos o discurso indireto livre (*Ibidem*, p.287), de modo que se passa do diálogo, como discurso direto, que é por sua vez, com uma análise mais atenta, a própria voz do “narrador”/roteirista encarnada na voz do ator “modelo”, que apenas repete, de maneira automática aquilo que é pedido, diferente do ator do teatro ou do *Actors Studio*⁵³, por exemplo. Será, ainda, pelo indireto livre que a fala se tornará “ato político de fabulação, ato moral de conto, ato supra-histórico de lenda” (*Ibidem*, p.288).

Já Dreyer é retomado no capítulo *O pensamento e o cinema* por uma afinidade a Artaud, deixando também claro, entretanto, que o pensamento não é primazia do cinema moderno: “se a experiência do pensamento diz respeito essencialmente (não exclusivamente, no entanto) ao cinema moderno, é, antes de mais nada, em função da mudança que afeta a imagem” (*Ibidem*, p.204), ou seja, por conta da crise no esquema sensório-motor, da necessidade de uma reação, pois nem sempre ação é necessária, e no cinema moderno ela desaparece, o que há é pensamento. Será em *Gertrud* que Deleuze encontrará a nova relação do cinema com o pensamento desenvolvido, a situação sensório-motora é substituída pela situação “psíquica”, o intolerável, o insignificante do cotidiano, o impensável que se torna indizível, impossibilitado de se expressar verbalmente, são algumas das qualidades que para Deleuze inauguram o cinema moderno em direção ao que se encontrará em *Europa 51* (*Ibidem*, 2007, p.206), um cinema novo que se efetiva.

Rancière, todavia, insiste em encontrar dentro da ontologia da imagem uma ruptura do

⁵³ *Actors' Studio* é uma das mais renomadas escolas de atores, fundada em 1947 em Nova York e dirigida por Lee Strasberg, “ela enfatiza a compreensão profunda das motivações de cada personagem” (Bergan, 2012, p.98), e seu método é adotado pela maioria dos atores de Hollywood.

elo sensório-motor, não considerando o método deleuziano de retomar ao caos, de fora, para chegar a um novo, um “progresso” da imagem, o salto da imagem como origem para a imagem em seu devir, como pensamento que precisa de *um fora* para ser coagida, fixando, portanto, no problema da impossibilidade de uma crise que se baseia na estrutura imagética. Rancière enfatiza ainda que

as categorias próprias, segundo Deleuze, à imagem-tempo – falso *raccord*, falso movimento, corte irracional -, menos que designar operações identificáveis, separando duas famílias de imagens, marcariam o modo pelo qual o pensamento iguala-se ao caos que o provoca. E a “ruptura do elo sensório-motor”, processo inencontrável numa história natural das imagens, expressaria, de fato, essa relação de correspondência entre o infinito – o caos – da matéria-imagem, e o infinito – o caos – próprio ao pensamento-imagem. A distinção das duas imagens seria, propriamente, transcendental, e não corresponderia a nenhuma ruptura identificável na história natural das imagens, ou na história dos acontecimentos humanos e das formas da arte. [...] Não há apenas dois pontos de vistas sobre as imagens. Há mesmo duas lógicas da imagem que correspondem a duas eras do cinema. Entre as duas, há uma crise, identificável, da imagem-ação, uma ruptura do elo sensório-motor. E essa crise está ligada à Segunda Guerra Mundial e a aparição concreta, nas ruínas da guerra e na aflição dos vencidos, de espaços desconexos e de personagens às voltas com situações diante das quais restam impassíveis (RANCIÈRE, 2013, p.119).

Afinal, esses dois signos sempre existiram? E o segundo se tornou evidente por um marco histórico exterior à história das imagens? É o que fica manifesto no desenrolar das suas teorias, já que o acontecimento histórico que o determina é exterior, mas a crise é interna. A crise se dá na relação, na representação do tempo e sua subordinação à imagem. E o que teria a Guerra a ver com isso? De que forma isso afetaria a estruturação da imagem? Retornaremos ao momento da crise para tentar compreendê-la no seio dessas questões levantadas por Rancière a partir do exemplo de Hitchcock como o resumo de toda a gênese da imagem-movimento.

O cinema de Hitchcock integra todos os componentes da imagem-movimento, tanto os jogos de sombras e de luzes formados na escola da imagem-percepção e que foram desenvolvidos através do expressionismo alemão, quanto a constituição daquilo que Deleuze designou de espaços quaisquer, onde as qualidades puras (por exemplo o branco de um copo de leite em *Suspeita* [*Suspicion*] ou de um campo de neve em *Quando fala o coração* [*Spellbound*] constituem um plano dos acontecimentos (RANCIÈRE, 2013), e o resultado é a imersão desses espaços quaisquer em certas situações, garantindo a constituição de um exemplar esquema de ação que se funda sobre o ciclo da pequena forma, ASA. Da conjunção desses elementos originam-se as “imagens mentais”, e nesse sentido, Hitchcock filma relações. Isto é, relação culpado/inocente, personagem/espectador, ação/câmera.

Existe um intervalo entre o movimento percebido e o movimento executado, entre uma percepção e uma ação/reação, e cabe ao mental preencher essa lacuna, entretanto, no momento em que a preenche corre o risco de desregulá-la. É por essa via que há uma crise da imagem-ação, e com ela, mais ainda, surge todo um questionamento da imagem-movimento que culminará com a quebra do esquema sensório-motor. É, justamente no cinema de Hitchcock, onde se encontram todos os elementos da imagem-movimento, que ela termina. A imagem-movimento se esgota, e por isso entra em crise. Dando espaço a um mundo de representações imagéticas óticas e sonoras puras. E a crise é dada, como elucida Rancière ao buscar a justificativa em Deleuze, pela paralisia motora dos personagens interpretados por James Stewart em *Janela Indiscreta* e em *Um corpo que cai*. No primeiro caso, o personagem

é paralisado por uma perna engessada e no segundo pela vertigem, pelo pânico de altura que o impede de salvar a mulher por quem ele supostamente estaria apaixonado (*Ibidem*, p.120).

O cinema de Hitchcock vai inserir, segundo Deleuze, as imagens mentais. A imagem mental é resultado da crise, do enfraquecimento do elo sensório-motor, e, explica-se em termos de pensamento. Isso porque ela se constitui na passagem para um modelo de imagem que vai exigir cada vez mais pensamento, ocupando o vazio deixado pela ação. A imagem percepção é desestabilizada e antes que se prolongue em ação, ela se “perde” no pensamento. O enfraquecimento do elo sensório-motor vai, portanto, enfraquecer o encadeamento entre os dois polos da imagem- movimento, comprometendo a ligação entre uma ação e reação, entre um estímulo e a sua resposta.

A imagem mental para Deleuze tem a ver com a terceiridade de Peirce. Não é um ponto de fácil compreensão, porém seu entendimento torna-se acessível com os exemplos dados a partir dos filmes e dos personagens⁵⁴. É na semiótica que ele vai buscar essas definições, cabendo à afecção a primeiridade e à ação a segundidade. “O conjunto da terceiridade era um termo que remetia a um segundo termo por intermédio de outro ou de outros termos. Esta terceira instância aparecia na significação, na lei ou na relação” (DELEUZE, 1996, p.266). Tem-se a ideia, equivocada, de que este termo estaria já contido na ação, mas não é bem assim que ocorre, é preciso que se obedeça a uma lei, a lei que a torna possível. Em suma, a terceiridade é sempre a relação [a lei ou o sentido], pois, a relação é sempre um terceiro entre dois termos, ou seja, na primeiridade A temos a sua unidade, na segundidade B temos a primeiridade contida A mais o conjunto A-B em forma do que foi chamado de duelo, a ação, e na terceiridade C acrescentamos à segundidade um terceiro conjunto que é a relação entre eles.

O que vemos em Hitchcock são relações do início ao fim, seus enquadramentos são rigorosamente delimitados, seus planos são curtos, cada plano mostrando uma relação, ou uma variação da relação (*Ibidem*, p.270). Quando vemos em suas tramas a vítima, o assassino e aquele que é culpado “injustamente”, há sempre um terceiro nessa relação, e que estão em relação uns com os outros, há de fato a relação entre aquele que foi culpado “injustamente” e a vítima, e também com o assassino. Mas só quem poderia testemunhar essa relação é o espectador, que se torna cúmplice, mas é impossível interferir. Guiado sempre pela câmera que mostra e explica tudo, não é o ator quem deve dar as pistas, mas a própria câmera. São os objetos mostrados que eliminam as explicações que poderiam ser dadas pelos personagens através de um diálogo. A relação deve estar contida num mesmo plano. A relação mental não é dada pelo ator, mas pela câmera, é ela quem explica a situação, o ator hitchcockiano deve ser o mais neutro possível.

Para Rancière, e com alguma razão, uma coisa em nada tem a ver com a outra, como pode um dado ficcional, como a paralisia dos personagens, imobilizar a ação da imagem, e a câmera? As imagens poderiam se encadear sem qualquer problema, e as ações avançariam, é o que ocorre na cena de James Stewart pendurado numa calha. E a lógica da imagem-movimento não estaria, de modo algum, ameaçada pelo dado ficcional. O que Rancière sugere é que a análise feita por Deleuze seria apenas uma alegoria a partir de um dado ficcional, e se ele chega a esse ponto é porque essa crise também é ficcionada, e não existira qualquer diferença efetiva no que concerne a dois tipos de imagens. A crise seria um artifício posto por Deleuze para configurar o que seria a sua Filosofia do Cinema, a partir da concepção de dois gêneros de imagens. E nada disso existiria (RANCIÈRE, 2013, p.121).

Contudo, a transição de um cinema para outro é também a relação de uma imagem que

⁵⁴ Cf. DELEUZE, 1996, p.266 ss.

parece ser verdadeira do realismo em oposição à imagem que *parece* ser falsa do neorealismo. Há uma revolução nietzschiana no cinema (DELEUZE, 1996, pp. 287-288). É a noção de potência do falso que Deleuze toma emprestado de Nietzsche, a partir do desdobramento do conceito de vontade de Potência. O que Rancière observa por um aspecto negativo é visto por Deleuze como um problema filosófico a ser aberto.

Nesse sentido, os elementos de cena que se organizam em direção a uma relação é o que constitui o modelo da imagem-ação, em função da imagem-mental, a relação torna-se objeto de uma imagem, “que não só se acrescenta as imagens-percepção, ação e afecção, mas as enquadra e as transforma”, exigindo, no entanto, signos particulares que não se confunde com as outras imagens (as des-marcas e os símbolos, as des-marcas são choques das relações naturais (série) e os símbolos, nós de relações abstratas (conjunto)) (*Ibidem*, p.274). A imagem-mental surge para contestar a natureza e o estatuto da imagem-ação, e de toda a imagem-movimento, de modo que a ruptura dos vínculos sensório-motores é encontrada em alguns pontos e personagens do filme de Hitchcock. Começa-se, portanto, com esse cinema da imagem-relação a colocar em crise o mecanismo da imagem-movimento, através das suas inovações. Era, no entanto, o germe de uma nova imagem que se produzia ali, evoluindo ao mesmo tempo em que se rompia internamente. As características externas aludidas por Deleuze são condições necessárias que possibilitam a nova imagem, contudo, não constituem a imagem.

Para Deleuze, no cinema de Hitchcock encontramos visivelmente as duas faces do cinema, uma que se volta para os personagens, para os objetos e para as ações em movimento e a outra que se volta para o todo, na medida em que o filme se desenrola (*Ibidem*, p. 274). A *nouvelle vague*, para Deleuze, é hitchcockiana no sentido em que retoma a terceiridade, ou seja, as imagens mentais, mas a distinção que faz com que uma pertença ao regime precedente ao novo regime de imagens é que em Hitchcock as imagens mentais funcionam como um complemento que se prolongam no esquema tradicional “percepção-ação-afecção, enquanto a *nouvelle vague* rompia com esse sistema, não havia o prolongamento, as imagens ópticas e sonoras puras se bastam e corta-se a percepção do seu sistema motor, cortando também a ação e a afecção (*Ibidem*, pp. 289-290). Desse modo, a imagem mental não se contenta mais em produzir um conjunto de relações, sendo também responsável por colocar em crise a imagem-ação, bem como a afecção e percepção, para que pudesse se tornar pensamento de fato.

Rancière conclui, após a análise do filme *A grande testemunha*, que “a cinematografia de Bresson e a teoria deleuziana evidenciam a dialética constitutiva do cinema. [...] Essa dialética fragiliza, de início, qualquer vontade de distinguir, por traços discriminantes, dois tipos de imagens, e de fixar, assim, uma fronteira que separa um cinema clássico de um cinema moderno” (RANCIÈRE, 2013, p.127).

Como observado por Aumont e Marie (2003, p.164) a classificação da imagem-tempo feita por Deleuze “é menos rígida do que a feita a propósito da imagem-movimento.[...] Mais exatamente, classificações feitas com base em vários pontos de vista cruzam-se, sem criar um quadro simples”, ou seja, para as imagens-movimento, ele deve seguir rigorosamente ao processo natural da imagem, enquanto a imagem-tempo encontra-se à revelia dessa natureza, e é essa revelia que lhe confere o estatuto de nova imagem, é a própria revelia do tempo que se apresenta como tempo puro.

Não teria feito Rancière, em seus trabalhos sobre cinema, o equivalente ao que foi feito por Bazin como crítico? Através de análises da *mise-en-scène*, o que estreita de algum modo as relações entre filosofia e a crítica de cinema, deixando um espaço obscuro no limite entre um pensamento e outro, crítica de arte e filosofia, e mesmo política. Talvez porque a matéria seja a mesma, o cinema.

A questão da estética pode ser compreendida como responsável pela mudança de uma análise ontológica para uma análise do espírito, do pensamento, tendo em vista que a arte mudou e também a concepção de arte, a arte não respeita mais uma técnica, a regra aristotélica da poética, pautada pela representação, mas o que importa é entender para além da própria arte. “A estética nasce como modo de pensamento quando a obra é subsumida sob a categoria de um sensível heterogêneo, a ideia de que há uma zona do sensível que se separa das leis comuns do universo sensível e testemunha a presença de uma outra potência” (RANCIÈRE, 2000, p.512). Essa seria uma solução que cabe na própria concepção de Rancière, parecendo-nos que ao mesmo tempo em que ele critica Deleuze, sua intenção é restaurar sua filosofia através da distinção entre o regime representativo e o regime estético da arte. A modernidade em Deleuze estaria também atrelada ao conceito de verdade de potência extraído de Nietzsche e reconfigurado como a *Potência do Falso*.

3.1 Possível Diálogo entre Rancière e Deleuze

A diferença entre Rancière e Deleuze em suas definições de um cinema que se constitui dentro dos parâmetros de um regime estético para o primeiro ou de uma imagem-tempo para o segundo, encontra-se, fundamentalmente, em função do caminho levado para alcançar um mesmo objeto. Em suma, podemos dizer que é o cinema fora das amarras de uma lógica narrativa clássica. Todavia, essa hipótese não pode ser levantada em termos tão simples, já que o interesse de Deleuze encontra-se na análise dos signos⁵⁵ que possibilitam pensar o cinema filosoficamente, e não apenas refletir sobre ele. A proposta rancieriana é, nesse sentido, mas não de todo, afastada da intenção deleuziana, mesmo que no fim de tudo ambos estejam realçando os mesmos problemas que é pensar sobre o cinema e a partir do cinema.

Quando, em sua crítica, Rancière denuncia Deleuze de não fazer filosofia do cinema, poderíamos afirmar que já aí ele o faz. Ou seja, se colocarmos nos termos de uma *não-filosofia* do cinema teremos já nesse problema uma questão filosófica, e o “não” antecedendo a filosofia do cinema como aquilo que já pressupõe a filosofia, mas não, naturalmente, nos moldes colocados por Rancière. O que faremos agora é uma subversão de conceitos para demonstrar a validade de uma crítica que se encontra fora de um mesmo plano de imanência. Vejamos o enunciado que trata da crítica da desordem do não ser⁵⁶:

Na ideia de não-ser, com efeito, há a ideia de ser, mais uma operação lógica de negação generalizada, mais o motivo psicológico particular de tal operação (quando um ser não convém à nossa expectativa e o apreendemos somente como a falta, como a ausência daquilo que nos interessa). Na ideia de desordem já há a ideia de ordem, mais sua negação, mais o motivo dessa negação (quando encontramos uma ordem que não é aquela que esperávamos). Na ideia de possível há mais do que na ideia de real, “pois o possível é o real contendo, a mais, um ato do espírito, que retrograda sua imagem no passado, assim que ele se produz”, e o motivo desse ato (quando confundimos o surgimento de uma realidade no universo com uma sucessão de estados de um sistema fechado) (DELEUZE, 1999, pp. 10-11).

⁵⁵ Também o estudo de Rancière sobre o cinema considera os signos, contudo, de um modo diferente da abordagem deleuziana, que fará menções explícitas à semiótica de Peirce, sobretudo, na afirmação de que o cinema não se trata de uma língua ou linguagem. Sobre isso, Cf. sua conclusão de DELEUZE, 2007, *passim*.

⁵⁶ Cf. a crítica em Bergson, *O pensamento e o movente* e *A evolução criadora*.

O tema da negação é essencial na filosofia de Bergson, “ele resume sua crítica do negativo e de todas as formas de negação como fontes de falsos problemas” (*Ibidem*, p. 11). Nesse sentido, a acusação de uma *não*-filosofia do cinema constituiria um falso problema, uma contradição e um paradoxo simultaneamente.

Todavia, o paradoxo estabelece um papel importante para a determinação do pensamento em Deleuze. Isto é, sua potência para o pensamento de fato, em oposição a um pensamento dogmático, baseado na boa vontade e no senso comum. A boa vontade não é um pressuposto para o pensamento para Deleuze, episódio já trabalhado no primeiro capítulo. O pensamento precisa ser coagido, e o paradoxo é um dos elementos postos pelo filósofo que colocam o pensamento em movimento. Seria o “problema”, neste caso, o paradoxo, o cerne da filosofia deleuziana, já que por definição, mais popular, filosofia significa⁵⁷ estar ao lado, ser amigo do saber, e para que este surja, é preciso que o pensamento seja provocado.

Teremos, então, que colocar já de início um problema que tornaria “superficial” a crítica feita por Rancière, ou seja, por não compartilhar do mesmo plano conceitual deleuziano, e ainda, por não considerar as influências do pós-estruturalismo em sua filosofia. Essa questão será retomada adiante após a elaboração de algumas hipóteses de diálogo entre os autores no que diz respeito aos seus estudos e conceitos acerca do cinema, pois, *grosso modo*, ambos negam o cinema de ação e a lógica da narrativa clássica, na base de um cinema que viabiliza cada vez mais o exercício do pensamento. Todavia, também aqui essa afirmação deve ser esclarecida, já que as justificativas se encontram em níveis distintos. Tentaremos, portanto, argumentar de que maneira poderia se suceder esse suposto diálogo entre esses pensadores, em que as partes não precisam estar de pleno acordo, mas ao menos, se fizerem entender, através da aproximação de determinados conceitos.

Não foi por acaso que Rancière (2011) optou por uma fábula cinematográfica em vez de uma teoria do cinema, isso, por conta dos “paradoxos” apontados por ele na teoria deleuziana, pois, uma teoria do cinema pode parecer complexa demais para ser desenvolvida, mas o fato do autor ter deixado explícito que sua pesquisa se trata de um ponto de vista, e um ponto de vista não é possível de ser teorizado (não é o caso da filosofia deleuziana, fortemente influenciada por Nietzsche). A crítica a Deleuze é ao mesmo tempo a comprovação do seu método para trabalhar com o cinema, a justificativa de que só é possível falar sobre cinema a partir de um ponto de vista.

Embora Rancière não tenha criado seus conceitos filosóficos com base na ontologia, como Deleuze, mas a partir da sua noção de imagem, não seria lícito perguntar se criar conceitos não é já um caminho para uma teoria? Rancière nega uma teoria já que ela seria individualizante, contudo, para Deleuze, esse individualizante não recusa sua multiplicidade, mas pelo contrário, a afirma. Sua teoria não funciona prioritariamente como uma cartilha de classificação dos filmes, mas apenas de imagens que a compõem, ou melhor, dos signos que compõem a imagem.

⁵⁷ Segundo o verbete “Filosofia”, contido no *Dicionário de Filosofia*, de Abbagnano, o termo possui uma extensa variação, contudo o autor reconhece haver entre essa disparidade de significações algumas constantes. “Destas, a que mais se presta a relacionar e articular os diferentes significados desse termo é a definição contida em *Eutídemo* de Platão: Filosofia é o uso do saber em proveito do homem. Platão observa que de nada serviria a capacidade de transformar pedras em ouro a quem não soubesse utilizar o ouro, de nada serviria uma ciência que tornasse imortal a quem não soubesse utilizar a imortalidade, e assim por diante. É necessária, portanto, uma ciência em que coincidam fazer e saber utilizar o que é feito, e esta ciência é a Filosofia”. Todavia, atribui-se ao filósofo grego Pitágoras (VI a.C) a autoria a definição de filosofia como amor pela sabedora, do qual é experimento justamente pelos homens que são capazes de reconhecer a sua própria ignorância. Cf. também em Deleuze a questão do amigo/amante do saber como personagem conceitual na introdução de *Qu'est-ce que la philosophie?* (2011, pp. 8-11, 14-16).

A imagem-movimento e a imagem-tempo não estão localizadas propriamente no tempo histórico, podendo inclusive serem identificadas geograficamente⁵⁸, o que não se reduz também a um espaço físico, mas naquilo que ele acredita ser uma região do tempo. Todavia, a crise da imagem assinalada por Deleuze é encontrada historicamente e com o fato bem específico que é a Segunda Guerra Mundial. Isso porque a necessidade da formulação do conceito é temporal, o conceito tem sua história e é criado em função de um problema (DELEUZE, 2011, pp. 22-23). Entretanto, quanto a isso, remeteremos àquilo que foi elucidado no primeiro capítulo, reforçando a necessidade de se ter colocado o que é fazer filosofia para Deleuze, e em que circunstâncias os conceitos nascem, pois lá encontramos que eles são produzidos em função de uma história. Eles precisam retirados do caos, de acordo com uma necessidade imposta pelos problemas que vão surgir por determinações geográficas e temporais.

No lugar de *Regimes da arte*, Deleuze vai falar de regimes da imagem, através de sua taxonomia que divide as imagens em dois grandes grupos: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*, pertencendo, majoritariamente, ao cinema clássico e ao cinema moderno respectivamente, mas não se reduzindo a estes, e, subdividindo-se em outros gêneros de imagem. Esses regimes podem ser também denominados de orgânico, que procede por cortes racionais e por encadeamentos, “e que projeta ele mesmo um modelo de verdade (o real, é o todo...)” (DELEUZE, 2009, p.94), e de outra parte, podemos chamar a imagem-tempo de regime cristalino, que procede, de outro modo, por cortes irracionais, contendo apenas reencadeamentos, substituindo o modelo do real pela potência do falso como devir. Não se trata, portanto, simplesmente de dois tipos de narrativas, mas acima de tudo de dois tipos de relação da imagem com o tempo. Já Rancière, todavia, não vai falar no cinema do tempo em termos metafísicos, mas vai tocar em uma determinada cronologia, linearidade, ao falar de um cinema cuja narrativa é representativa, aristotélica, portanto clássica. E, por outro, de um cinema não mais subordinado a regras da *Poética*.

A confusão parece-nos que se instaura a partir do momento em que Deleuze deixa de tratar das imagens por sua constituição ontológica e passa, sem qualquer explicação explícita para o julgamento de situações (seja em *imagem-movimento*, seja em *imagem-tempo*), como foi o caso da perna quebrada de James Stewart ter influenciado todo um regime de imagem e colocando-o em crise. Essa passagem torna-se muitas vezes obscura para a compreensão do leitor, tornando, por vezes, a assimilação difícil da mudança de relação que se impôs ao tempo diante das imagens. Podemos deduzir, sem que com isso se solucione o problema, que Deleuze elabora a sua teoria através de pontos de indiscernibilidade encontrados entre a filosofia como ontologia e também como criação de conceitos, com a forma concreta a arte das imagens em movimento tomam dentro de um filme, em vez de acusá-lo de uma confusão desatenta.

Atinemos agora, para como podemos relacionar o conceito de imagem trabalhado por cada um dos autores, relembrando os conceitos já desenvolvidos nos capítulos anteriores. Para Deleuze, ecoando Bergson: tudo é imagem. Ou seja, elas não seriam formadas pelo nosso cérebro, mas nosso cérebro seria também uma imagem, além daquilo que está sendo percebido, desse modo, temos também a equivalência entre imagem, movimento, matéria e luz. O cinema é um tipo de imagem, entre os diferentes tipos de imagens estéticas

⁵⁸ Exemplo disso é o cinema europeu em oposição aos *blockbusters* de Hollywood, em que estes priorizam o conteúdo em detrimento do estilo, que é o grande diferencial daquele. Pelo termo *blockbusters*, podemos abarcar no contexto industrial dos filmes produzidos, principalmente a partir da década de 1940, em Hollywood. Esses filmes possuem grande apelo comercial, portanto, seus gastos são altos, tanto em relação à produção quanto no que diz respeito à divulgação dos filmes. Exemplo disso são os “grandes” filmes como *Godzilla*, com sua primeira versão em 1954 e a mais recente em 2014 (KING, 2002, pp.49-50).

(DELEUZE, 2009, p.91). Enquanto para Rancière, existem várias atribuições para o que se chama imagem, e o filósofo compartilha da ideia de Barthes no que se refere à existência de um *punctum* e um *studium* na imagem. Rancière trabalha também com a noção de um destino das imagens, entrelaçando os conceitos de destino e de imagem, cabendo ao nome de imagem diversas funções, “cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte” (RANCIÈRE, 2012a, p.9).

No entanto, Rancière distingue realidade de imagem, o que seria um primeiro conflito entre os filósofos trabalhados, afirmando que “se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma da imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem” (*Ibidem*, pp. 9-10), para quem as imagens são analisadas somente por suas propriedades estéticas e não ontológicas, e as diferenças funcionais das imagens são dadas justamente por essas qualidades estéticas, que, por sua vez, estão além dos meios técnicos de reprodução. Nesse sentido, torna-se claro para o autor a diferença entre a imagem de um programa de auditório semanal e uma imagem do filme de Bresson, por exemplo, ou seja, a análise de uma imagem não é determinada pela capacidade material dos seus meios técnicos, e sim pela relação daquilo que é mostrado, seus signos e os afetos produzidos (*Ibidem*, p.11). Deleuze vai concordar com essa análise dos aspectos estético da imagem.

Ora, também para Deleuze a imagem é uma matéria sinalética, e por isso é na semiótica de Peirce que ele busca o reforço da sua teoria. E como arte, a imagem, produz afetos e perceptos. A imagem, para Rancière, é aquilo que reproduz a semelhança do original, mesmo que não seja de maneira fiel, tendo ainda algo que altere essa semelhança, algo que funciona como o estilo do artista (RANCIÈRE, 2012a, p.15), é nesse sentido que a arte é composta de imagens.

Quando Rancière menciona o filme de Bresson *A grande testemunha* [*Au hasard Balthazar*, 1966] para explicitar a relação entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las (RANCIÈRE, 2012a), pode-se, sem muito esforço, ser traduzido para uma linguagem “deleuziana” de signos ópticos e sonoros puros característicos do cinema moderno. O exemplo é dado a partir das primeiras imagens mostradas do filme, na sequência em que se inicia com uma sonata de Schubert, enquanto vemos a tela negra, apresentam-nos em seguida o desfile das letras que mostram os créditos iniciais do filme, até que esse momento é interrompido por um zurro, é Balthazar, o burrinho que anuncia o seu nascimento.

Os diálogos, a câmera e as ações são trabalhados “individualmente”, e não é possível verificar a hierarquia de um elemento sobre o outro, a câmera é conduzida em sentido inverso ao movimento, as palavras não condizem com as ações. Os planos que vemos a seguir não se enquadrariam naquilo que Deleuze considerou esquema sensório-motor, próprio da imagem-movimento, o visual e o audível não conduzem o espectador a um encadeamento de ação e reação próprias, e é essa relação que também interessa Rancière, mas que o autor vai chamar de regime de *imageité*, ou seja, um regime que comporta relações entre elementos e entre funções (RANCIÈRE, 2012a, p.13).

Compreendemos neste exemplo de Bresson que a câmera comporta-se de maneira autônoma, não está submetida a um reconhecimento automático. Enquanto a mão da menina desce pelo pescoço do pequeno asno, a câmera sobe, não se contentando à ação, e em direção inversa, ela encontra o rosto da menina, do irmão e de seu pai. Pois, determinadas montagens a partir do cinema falado⁵⁹, como Bazin demonstra (2014), irão “facilitar” o entendimento do

⁵⁹ Segundo Bazin, as decupagens encontradas em 1938 eram bastante similares, como exemplo ele retoma um padrão de Kulechov na qual dispõe de uma mesa e um “pobre-diabo” faminto, teremos a seguinte decupagem: “1) plano geral enquadrando ao mesmo tempo o ator e a mesa; 2) *travelling* para a frente

espectador, tirando a ambiguidade da imagem, e assim, empobrecendo-a. Salientando apenas aquilo que deve ser salientado, segundo o critério do autor, ou segundo a um esquema maior, uma regra de narrativa, no que Rancière convencionou chamar de regime representativo. Bazin, talvez por essa razão, em defesa da autonomia da câmera, justificava o plano-sequência e a profundidade de campo, por ensejo da sua riqueza de percepção.

Todavia, ele não conheceu a montagem fragmentada de Bresson, ele não assistiu *A grande testemunha*, filme de 1966. Por essa razão, concordamos com Bazin nesse sentido, e acreditamos que se ele tivesse conhecido o trabalho dos diretores nas décadas que se sucederam a sua morte, muita coisa teria mudado na análise estética da montagem.

Para Rancière, essas operações das imagens, que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, e que de algum modo quebram a expectativa do espectador, tornando os indícios ausentes nas imagens, não são propriedades do cinema, já que o mesmo poderia agir de outra maneira. O que está em jogo são os elos entre a percepção, a afecção e ação. Para Rancière, “a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são, antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem” (RANCIÈRE, 2012a, p.14).

Os signos ópticos e sonoros deleuzianos nos parecem encaixar bem como sinônimos das relações entre o visível e o dizível. A dessemelhança, que nada mais é que a autonomia do sonoro e do visual que compartilham da mesma imagem, e que só é possível essa autonomia no cinema, já que, é nele que esses signos podem ser reproduzidos, capturadas. Pois, enquanto “o visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exibe uma visibilidade que pode cegar” (*Ibidem*, p.16), e assim, Rancière vai trabalhar em termos de alteridade e semelhança, próprias ao jogo da arte.

Deleuze afirma que uma imagem nunca está sozinha, o que interessa é a relação entre as imagens (DELEUZE, 2009, p.75), os signos são também imagens, e eles são os responsáveis pelo “fazer ver” e “fazer ouvir”, que arranjam com que as imagens “digam” alguma coisa, a fim de dar um sentido. A imagem se apoia na semiótica, assim como o pensamento na linguagem. Para Deleuze, a imagem pensante é também a imagem legível (DELEUZE, 2007, p.35), e é esse tipo de imagem que ele vai explorar no seu regime moderno imagético, da imagem-tempo.

Assim como Rancière, Deleuze também tem a sua fórmula para um cinema que ele vai chamar de “ético” (ou “realista”), encontrado no cinema de ação com julgamentos. Todavia, o seu cinema ético encontra-se no interior do cinema clássico, não se tratando de um regime próprio da imagem, mas de um signo da imagem cinematográfica, traçando uma íntima relação com o encadeamento sensorio-motor,

com essa história que se encadeia na forma de um processo, que vai se definir não apenas numa afecção – numa qualidade – que se impregna no meio – o que por si seria antes um “naturalismo”- mas também pela maneira

terminando com um *close* no rosto, que exprime uma mescla de maravilhamento e desejo; 3) série de *closes* de víveres; 4) retorno ao personagem enquadrado de pé, que avança lentamente em direção da câmera; 5) ligeiro *travelling* para trás a fim de permitir um plano americano do enquadramento do ator apanhando uma asa de frango”. Afirmando ainda que “qualquer que sejam as variantes imagináveis para essa decupagem, sempre haveria pontos em comum: 1) verossimilhança do espaço, no qual o lugar do personagem está sempre delimitado, mesmo quando um *close* elimina o cenário; 2) a intenção e os efeitos da decupagem são exclusivamente dramáticos ou psicológicos” (BAZIN, 2014, p.104). Ou seja, nesse sentido, podemos compreender que quando uma decupagem está submetida a uma ação, e acima de tudo, a delimitar a percepção do espectador, em um jogo estritamente fechado de expectativas e preenchimento, o que temos é uma imagem exclusivamente dramática ou psicológica, e não estética, como objeto filosófico.

como o próprio meio, por sua vez, impregna o personagem, empurrando-o para a ação. Há, portanto, um “telos” no cinema clássico em geral, e em especial no americano: toda história existe com vistas a um fim que justificará cada uma de suas passagens (GUÉRON, 2011, p. 92).

Afinal, seria possível encontrar algumas afinidades entre o modelo representativo apresentado por Rancière e o modelo clássico deleuziano? Ora, para Rancière, o nascimento do cinema já se insere no que ele chama de regime estético da arte, desse modo, ele não faz uma classificação própria e específica para o cinema, uma taxonomia ao modo de Deleuze, todavia, ao mencionar que o cinema hollywoodiano restaura o encadeamento das ações e rompe com a arte da não representação, é encontrável uma segregação de dois gêneros do cinema, aquele, que para Rancière é o mais original e nasce já no seio de um novo regime, em oposição àquele que retoma a velha narrativa e se resume a contar histórias, como uma forma de perder a sua originalidade. Por essa circunstância, o cinema se encontra na via contrária do que poderia parecer uma “evolução” no interior dos regimes da arte.

Todavia, Deleuze, por seu turno, vai buscar uma classificação com base na própria história do cinema, e um regime de imagens que é específico para ele. O nascimento do cinema será considerado por ele como o germe de uma problematização conceitual que surgirá da ontologia da imagem, considerando que o cinema é formado por imagens, e que as imagens não são iguais – mesmo aquelas que não pertencem ao cinema -, com base nesse argumento ele vai formular a sua teoria calcada na taxonomia dos signos oriundos da imagem cinematográfica. Por essa via, não poderíamos então considerar uma aproximação entre os conceitos de ambos, porém, para que seja possível, devemos abstrair as circunstâncias da formulação dos conceitos e partir para a matéria comum, a análise dos filmes, investigar os signos suscitados e averiguar se nesse sentido pode haver uma aproximação, o que para nós faz já algum sentido.

A modernidade do cinema em Deleuze está arrolada de alguma maneira ao uso das técnicas, que vão se relacionar com a narrativa, a ausência do herói e o lugar do anônimo na arte das massas. Todavia, Deleuze alerta-nos de que a relação com um cinema narrativo não impõe ou define o cinema moderno, embora admita que o pensamento sensório-motor esteja ligado a ele, mas não o contrário. É natural que Deleuze vá buscar no cinema moderno, no cinema falado, a descrição dos signos ópticos e sonoros puros, mesmo que se trate de um espaço vazio, do espaço qualquer, de um som dissociado ou de minutos de absoluto silêncio.

Assim, de um lado, a imagem-ação clássica vai se caracterizar por uma série de qualidades-potências que se atualizam num meio definido, num estado de coisas e num “espaço-tempo”, o que Deleuze vai chamar de “synsigno”; de outro, a atividade desta propriamente dita vai definir sua segunda característica fundamental, qual seja, o “binômio”. Aí, na passagem da percepção, onde o personagem se impregna pelo meio, o estado de coisas que este meio determina vai fazer com que o personagem encontre necessariamente um antagonista, um adversário, muitas vezes ligado à situação inicial S que deve ser modificada por uma ação; quando não, esta situação é, ao contrário, o meio que, por identidade, leva um herói a agir: um herói que ainda não está pronto e que seria um homem comum se não fosse a demanda de sua comunidade e a urgência da situação. Muitas vezes inclusive, esta demanda restitui um tipo desviante e imoral a uma situação de herói, redimindo-o, como é o caso do ladrão que está sendo levado preso em *Nos Tempos da Diligência*, de John Ford, mas que é premiado com um pedaço de terra por ter sido decisivo para que a diligência e seus passageiros fizessem a travessia perigosa pela terra dos índios e chegasse salvo em seu destino final (GUÉRON, 2011, p.91).

Rancière compreende que a distinção entre clássico e moderno se daria no pensamento atuante sobre a arte, apelidando a “modernidade artística” de regime estético da arte em oposição ao regime representativo. A oposição se daria por pensamento e pelo estilo do artista que deixa de imprimir sua vontade no objeto, é indiferente, não tem nada a dizer e por isso ele diz. Além do mais o cinema possui em si mesmo essa relação paradoxal entre a ideia de arte e de pensamento. Ele é ao mesmo tempo ativo (olho consciente do cineasta) e passivo (olho automático da câmera), que recebe vida através do trabalho da montagem (RANCIÈRE, 2013, p. 122-123).

Para o filósofo, o conceito de regime estético não coloca de um lado o antigo e o moderno, mas dois regimes de historicidade, pois, “é no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente de não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (RANCIÈRE, 2009a, p.35). Rancière não se coloca a favor da noção de modernidade, para quem, tal noção deve ter sido forjada propositalmente com o intuito de confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações. Mas por que alguém teria esse intento? Não nos fica claro essa sua resistência à noção de modernidade, considerando suas justificativas. Para o autor, essa confusão tem ainda duas grandes formas que se fundariam, sem uma análise prévia, “na contradição constitutiva do regime estético das artes que faz da arte uma *forma autônoma da vida* e, com isso, afirma, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida” (*Ibidem*, p.37-8).

Pellejero elucida a negação da noção de modernidade em Rancière, declarando ser uma de suas teses fundamentais entre os anos de 1990 e 2000, em que ele afirma não se tratar de uma categoria crítica em proveito da postulação alternativa do conceito de regime estético da arte.

A modernidade é para Rancière, uma categoria vazia de sentido ou, pelo menos, desinteressante. O fato de que o regime estético da arte se defina, do mesmo modo que a modernidade, por oposição a outro regime (representativo), não deve ocultar o deslocamento crítico da distinção [...]. O regime estético da arte não implica, assim, uma sucessão dialética de nenhum tipo, mas uma potência heterogênea que habita todos os seus objetos (do tipo “intenção do in-intensional”) (PELLEJERO, 2009, p.24).

É por essa via que Rancière vai substituir sem receio o que ele compreende como denominação confusa, ou seja, a noção de modernidade, pelo regime estético da arte, para quem sua noção é mais clara, garantindo que, “em suas diversas versões, “modernidade” é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte” (RANCIÈRE, 2009a, p.34).

Talvez por causa de o estético estar diretamente ligado com o político, e essa mudança para o autor ser mais que uma mudança temporal, como fica subentendido no termo “modernidade”, que supõe um marco histórico. Todavia, também em suas obras é possível identificar essa passagem de um regime a outro temporalmente, já que ele faz alusão ao romance de Flaubert como marco desse novo regime. Entretanto, a confusão poderia ser resolvida admitindo-se que clássico e moderno convivem “harmoniosamente” em qualquer tempo, o clássico subsiste, ou em termos de uma história da arte, ele está sempre se refazendo, na forma de um “neoclássico”, por exemplo. E nos parece que essas classificações incomodam bastante Rancière.

Não obstante, a modernidade de Deleuze, aos olhos de Rancière parece ser um problema menor que o admitir a passagem de uma análise ontológica para uma análise do pensamento sobre o cinema. A dificuldade maior estaria na aceitação de uma crise, que para o

autor seria forjada. Sendo assim, as imagens em si não estariam sujeitas a uma mudança interior, segundo Rancière, mas se considerarmos essa relação da imagem e do conjunto da obra com o espectador, a crise e a mudança estariam claras, e o problema “superficialmente” resolvido.

Ressaltamos no segundo capítulo, dedicado a Rancière, a *Poética* de Aristóteles, em que ele enuncia as regras da narrativa, nela encontramos além da hierarquia, a relação da obra com o espectador, que nos é dada através das peripécias e reviravoltas, e nesse sentido, a ação se faz fundamental, assim como o encadeamento lógico é essencial para o bom desempenho da estrutura clássica, ou, como prefere Rancière, para o regime representativo. Bazin, contudo, também anuncia uma alteração promovida pelo cinema neorrealista na relação com o espectador, o que Deleuze vai chamar de cinema moderno, colocando essa diferença como um dos elementos que identifica a distinção de duas eras do cinema. Ora, Rancière ao caracterizar seus regimes artísticos também leva em consideração a mudança de paradigma na relação da obra com o espectador, não seria então o caso de opor o clássico, o que ele convencionou chamar de representativo, a uma modernidade? Qual seria de fato o problema de Rancière em admitir que essa passagem possa receber a alcunha de modernidade? A revolução estética não estaria conjurada também no seio de uma crise no campo das artes?

A crise colocada por Deleuze, e que fora relacionada com um aspecto histórico exterior a ela, trata-se, no entanto, do desvelamento de signos que se tornaram possíveis graças às revoluções técnicas no âmbito do cinema. É o som que torna os signos ópticos puros visíveis, mas não era suficiente sua existência, era preciso que surgissem outras mudanças para que eles viessem à tona, e essas mudanças foram encontradas nas ruínas do pós-guerra.

Essa condição, contudo, poderia ser preparada, a partir de outras condições que antecederam a guerra, como, por exemplo, em Welles com a profundidade de campo funcionando em prol de uma revelação do tempo, e bem antes da guerra em Ozu com suas naturezas mortas, que “liberam o tempo como forma imutável em um mundo que já perdeu suas relações sensorio-motoras” (DELEUZE, 2009, p.85). Com o neorrealismo, entretanto, nasce um novo tipo de imagem, mas, sobretudo, nasce a possibilidade de temporalizar a imagem cinematográfica (*Idem*), isso porque nas demais artes das imagens não são passíveis de nascer o tempo nelas, como *durée*, isto é, um pouco do tempo em estado puro, mas apenas de mostrar o tempo, como era feito também no cinema primitivo, através dos cortes imóveis na duração. A história, sem embargo, é importante na variação do sentido da imagem. Podemos dizer com isso, que o signo corresponde a imagem acrescido de sua história.

O regime estético das artes, segundo Rancière, não começou com as decisões de ruptura artística, mas sim “com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (RANCIÈRE, 2009a, p.36). Mas como, efetivamente, começaram essas decisões? É preciso que tenham surgido de algum ponto, que tenham sido motivadas, mesmo que por uma crise ficcionada, e antes é preciso que se tenha como base o antigo para que se oponha a novidade, o movimento. Mesmo que se trate de uma mudança de ponto de vista, há algo mais interior que precisa ao menos ser despertado, desvelado.

No regime estético, Rancière também coloca em jogo a relação do dizível e o visível, que nada mais é que a própria relação da imagem com o espectador. Nesse sentido a mudança não se daria efetivamente na estrutura da imagem, mas na forma como ela passa a ser percebida, ou se acontece de fato uma mudança na imagem, Deleuze estaria certo em sua afirmação, pois que daí emergem ou ficam evidenciados novos signos, o signo sonoro puro, ou *sonsignos*, que poderia ser equiparado ao dizível e o signo óptico puro, ou *opsignos* ao visível.

Estética, para Rancière, é um modo de pensamento e não o nome da arte (RANCIÈRE, 2009b, p.11), a estética não remete a uma teoria da arte, mas a uma maneira de pensar que dá conta do sensível, todavia, o sensível não se reduz ao sensorial, deve acrescentar um sentido ao sensorial para que ele seja compreendido como sensível, e o sentido quer dizer necessariamente, uma significação, por signos que “dizem” alguma coisa. Não seria, então, o regime estético apenas uma mudança do ponto de vista da arte, considerando o romance do século XIX um marco histórico meramente ilustrativo? As regras do regime representativo que faltam ao regime estético, não seriam comparáveis ao rompimento do elo sensório-motor, que, afinal, significa justamente o desligamento com a relação necessária de causa e efeito, possibilitando uma abertura infinita ao pensamento nos regimes “posteriores” de ambos os filósofos?

Para Rancière assim como o conceito de *Estética* não substitui o conceito de *Poética*, também para Deleuze, o conceito de imagem-tempo não surge, de modo algum, como um substituto para o conceito de imagem-movimento, pelo contrário, apenas acrescenta-se ao primeiro novos signos que permitem com que o tempo não esteja mais subordinado ao movimento, e essa é, sem dúvida, uma interpretação ontológica, mas também quer dizer que a partir da imagem-tempo surge um modelo de imagem no cinema que permite o pensamento, não mais condicionado ao esquema sensório-motor, cujo elo foi rompido, assim como o paradigma poético é rompido para dar lugar ao regime estético.

Enquanto a primazia da ação de um encontra-se na montagem, especialmente na montagem dialética, a do outro está justamente naquilo que a nega, e que a substitui pelo plano-sequência. A análise de Deleuze desloca, então, do plano ontológico da imagem para o plano da análise dos personagens, e mesmo beirando a uma análise psicológica, no sentido de que os personagens perambulam, por verem demais, e aquilo que eles conseguem ver ser tão real que os imobilizam por conta das situações limites que são impostas às personagens, eles constituem aquilo que Deleuze denominou de personagens estéticos que nesse momento passam a povoar o plano de imanência filosófico do cinema. E, através desse ponto de indiscernibilidade entre personagens e plano de imanência, Deleuze fará ir e voltar da análise das imagens como ontologia para os aspectos “exteriores” a elas, tentando manter a relação entre as partes, o contato mais íntimo que a torna filosofia de uma arte.

Há, ainda, uma outra questão que julgamos conveniente abordar, trata-se da noção de cinema político em ambos os pensadores, considerando as aproximações do cinema como um regime estético da arte, dentro da própria definição de regime estético que já carrega em si uma significação política e de como o cinema da imagem-tempo pode ser político, considerando o equívoco que existe no uso político que foi feito com o cinema, principalmente no período de guerra, ao evidenciar posições ideológicas e a tentativa de manipulação das massas. Para ambos, fazer política não se trata disso.

3.1.1 Onde se localiza a política do filme

Em Rancière encontramos a primazia da montagem naquilo que ele vai julgar a política do cinema. Como exemplo investigaremos um filme do cineasta lusitano Pedro Costa, *No quarto da Vanda* (2000). Deleuze, falecido em 1995, não teve acesso a esse filme, porém nos esforçaremos no desígnio de uma análise deleuziana mais próxima possível de acordo com sua teoria. Não se trata de um filme de montagem, com confrontos dialéticos, como no filme de Vertov ou de Eisenstein, e, no entanto, para Rancière a política está ali. Não obstante, Rancière afirma que “não existe política do cinema” (RANCIÈRE, 2012b, p.121), defendendo

a existência de dois sentidos que relacionam a política a um filme, de modo que o que existem, e não deve ser confundido,

são figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra “política” pelos quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata o filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justiça (*Ibidem*, p.121).

O enredo do filme de Pedro Costa encarna, nesse sentido, as duas faces da relação entre política e filme descrita por Rancière, isto é, tanto como uma estratégia própria de uma operação artística quanto a revelação de uma situação de sofrimento e injustiça. A fábula se passa prioritariamente no quarto de Vanda Duarte, uma jovem tóxico-dependente visivelmente desencantada, do bairro de Fontainhas, no norte de Lisboa. Do lado de fora, vemos a ruína do bairro, ele está sendo colocado abaixo por buldôzeres. Essencialmente feito com planos médios, iniciando com um grande plano sequencia que dura um pouco mais de cinco minutos, a cena inicial transcorre no quarto de Vanda onde ela conversa com sua irmã enquanto fumam, a câmera é fixa. Perfila-se a história de vidas ordinárias, trabalhadores do subúrbio e sem qualquer momento heroico.

Espaços vazios conjugados com as vozes que circulam sem finalidade concreta, mas é, contudo, o relato de uma experiência tão legítima quanto qualquer outra, é a vida que segue. Não vemos pessoas lutando contra o seu estado atual, contra o Estado, contra uma força. Eles não buscam mostrar um aspecto revolucionário na vida deles, tampouco, preocupam-se com uma revolução. Esses aspectos que, para Rancière, vão tornar o filme de Costa, um filme “radicalmente” político.

A política dos filmes de Pedro Costa se exerce em nível mais radical, aquele que é evocado no início da *Política* de Aristóteles, quando o filósofo faz a distinção entre a palavra que argumenta e a voz que emite o rumor da queixa. Já não se trata mais de destacar a capacidade do povo de se erguer em plena luz para apropriar-se dos grandes textos que discutem as aporias do justo e do injusto. Trata-se de saber se um cenário de paredes esburacadas, de pardieiros invadidos por mosquitos e de cômodos atravessados pela barulheira da rua constitui um mundo; se os corpos deitados no chão e as vozes sacudidas pela tosse que lembra as “casas de bruxas”- as únicas conhecidas por esses jovens – chegam a ser uma conversa; se essa conversa é o barulho de corpos que sofrem ou a meditação sobre a vida que esses seres escolheram. A câmera que recolhe nos locais do abandono social a infinita variedade das modificações da luz e da cor mostra que é, de fato, um mundo que esses seres habitam” (RANCIÈRE, 2012b, pp.139-140).

Não é a situação social, nem a simpatia pelos excluídos que se faz um filme político (*Ibidem*, p.147). Mas, quando Pedro Costa coloca o anônimo como tema, trata-se, sem dúvida, da revolução estética, da possibilidade de visibilidade de qualquer um. Trazendo, portanto a questão estética como uma questão política. O papel do espectador em um filme como este não é o de um julgamento moral, se é que podemos falar em um papel do espectador.

A montagem, segundo Deleuze, coloca a imagem em relação indireta com o tempo (DELEUZE, 2007, p.33), e ao abrir mão desse recurso, Pedro Costa utiliza o máximo de realismo possível, podemos dizer que se enquadra em um filme da imagem-tempo, mesmo

que se pareça com documentário, mas um documentário ficcionado, é o cinema verdade como verdade do cinema. Justo porque, o não prolongamento em ação é o que tipifica uma situação ótica e sonora pura (DELEUZE, 2007, p.28). Todavia, o aspecto do novo cinema não é somente a ruptura do vínculo sensório-motor, mas também e de modo profundo a ruptura do vínculo entre homem e mundo, ou seja, a grande composição orgânica (DELEUZE, 2006, p.209).

A imagem-tempo, como cinema moderno ou cinema do pensamento, pode ser comparada ao que Rancière elucida como da literatura moderna, a absorção de qualquer tema e de qualquer um no interior de uma narrativa, que ganha a mesma importância que um herói clássico ao mostrar a sua história, sem peripécias e reviravoltas, uma vida comum, cujas batalhas expostas a qual deve vencer são aquelas impostas no nosso cotidiano, são as pequenas decisões que devem ser tomadas, sobre viver um dia de cada vez.

É o que acontece no neorealismo ao contar a história de *Umberto D.*, por exemplo e sua saga “insignificante” para conseguir pagar a pensão onde vive com seu cachorro, único ser que sentirá a sua falta, quando decide se suicidar, e por quem decide desistir. Essa é a marca da imagem-tempo, mas também é o resultado que se tornou possível por conta da revolução estética. Não existe uma ação a ser desenrolada, não existe a necessidade de que ela aparece e tome parte da narrativa, não é preciso um ato heroico efetivo no que se denominou cinema moderno ou regime estético da arte. Pois,

uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cena de terror, embora haja às vezes cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais. Ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que, portanto, excedo nossas capacidades sensório-motoras (DELEUZE, 2007, pp.28-29).

Podemos dizer ainda que a situação daqueles que povoam o filme de Costa é colocada em seu limite, no sentido de que a situação-limite também constitui um traço do novo cinema. O vício pode constituir uma situação-limite, assim como a banalidade da vida cotidiana. É a visão mais pura do império da miséria. E, da maneira como é colocado torna possível o conhecimento, em vez do reconhecimento. E, “se essa experiência do pensamento diz respeito essencialmente (não exclusivamente, no entanto) ao cinema moderno, é, antes de mais nada, em função da mudança que afeta a imagem: esta deixou de ser sensório-motora” (*Ibidem*, p.204).

Podemos admitir com base tanto em Deleuze quanto em Rancière que o filme *No quarto de Vanda* se trata de um filme propriamente político, sem que utilize o recurso da montagem para defini-lo, mas por conta de outros elementos, e do que o próprio cinema, como arte, proporcionou às histórias. Em vez da montagem dialética, ou de atrações, o que temos em Deleuze são os espaços-qualquer, desconectados ou vazios, a visão do intolerável e injusto demais, a vidência. E nesse sentido, “tudo se passa como se o cinema político moderno não se constituísse mais sobre uma possibilidade de evolução e de revolução, como o cinema clássico, mas sobre impossibilidades, à maneira de Kafka: o intolerável” (*Ibidem*, p. 261-262).

A defesa da montagem, como garantia do cinema no regime estético não se asseguraria diante das suas próprias análises sobre esse filme, por exemplo. Além do mais, *No quarto de Vanda* é um filme que rejeita qualquer *mise-en-scène*, quase não se nota o manejo

do diretor. Rancière abandona a defesa de um cinema político baseado na montagem dialética, o que vai importar nesse momento é a possibilidade da fábula da estetização do ordinário, da sua visibilidade, e assim, temos uma transformação de ponto de vista no que sugere ser uma política do cinema para o autor, ora trata-se de estar contido no próprio cinema seu aspecto político, como aquele que nasceu no seio do regime estético, e por outro lado, vemos uma oposição entre os filmes que podem ser lidos esteticamente e outros que são balizados pelo regime que o antecedeu. Não teria ele dado valor excessivo a esses recursos, em vez de considerar os signos que compõem a imagem e tornam possíveis a aparição do anônimo, por exemplo?

A imagem-tempo pode ser, sem dúvida, associada à capacidade do anônimo, já que o momento qualquer pode dar a pensar e a representar qualquer um, a vida inteira pode ser espetacularizada (*Ibidem*, 2007). Essa é a grande marca original do cinema moderno, a ausência de heróis, de grandes homens responsáveis por grandes ações e detentores da grande moral⁶⁰. Agora o que temos é o cinema nietzschiano, além do bem e do mal, a *potência do falso*, e também a potência da vida. O conceito de potência do falso é desenvolvido por Deleuze em *Imagem-tempo*, trata-se da releitura deleuziana da vontade de poder, enquanto um aspecto dessa vontade. Essa ligação, no cinema moderno, concerne ao enfraquecimento e mesmo uma anulação de uma narrativa condizente com o real e o verdadeiro, na medida em que é conferido um valor à narração falsificante.

O questionamento da vontade de verdade em Nietzsche leva-o a um exercício genealógico autêntico, questionando as raízes da moral, servindo a Deleuze como anteparo do pensamento conceitual, e nesse sentido, abre-se espaço para as ficções, libertando-se das amarras do “mundo verdadeiro” imposto pelo pensamento clássico. E, se se revoga o paradigma de verdade, o sentido negativo do falso também é desarticulado, porque ele deixa de se referir a um verdadeiro (absoluto e irrevogável). Essa é a fórmula do cinema moderno, colocado no regime de uma “nova imagem do pensamento”. Contudo,

Pôr a ficção no lugar da verdade, contudo, não é desfazer-se da verdade completamente, não é negar o seu valor para a vida; é, simplesmente, afirmar que a verdade é segunda, que não está dada mas deve ser criada, que não é princípio mas produto: produto de um trabalho criativo e ficcional, subjacente a todo o pensamento preocupado em agenciar o múltiplo da vida, da história, da cultura, do desejo (PELLEJERO, 2011, p.20).

A potência do falso se encarna na voz do anônimo, em um instrumento que é próprio às massas, por meio do insignificante ou do intolerável. Pois, “é nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político” (DELEUZE, 2007, p. 262). É daí que surge o pensamento. Nesse sentido, há uma concordância entre os filósofos de que a política do cinema não se encontra no instrumento de conscientização das massas, como metáfora do mundo.

O homem está no mundo como numa situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim). Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo*. É toda uma conversão da crença. Já foi uma grande guinada da filosofia, de Pascal a Nietzsche: substituir o modelo de saber pela crença (DELEUZE, 2006,

⁶⁰ O marxismo não se sentiu à vontade com esses novos personagens no cinema, rendendo severas críticas. Isso porque, segundo Deleuze, tanto no Japão, com Ozu, quanto na Europa, com a evolução do neorealismo, as personagens se tornaram passivas e negativas demais, substituindo uma ação modificadora pelo seu estado de “vidência” (DELEUZE, 2007, p.30).

p.207).

O que podemos extrair daí é uma crítica do mundo como ele é, sem que com isso estimize-se a busca por um mundo ideal, qualquer transformação deve partir de um questionamento da vida real, da vida presente, e do “insuportável demais” encontrado na vida. É no regime estético, ou na imagem-tempo que, não obstante o desaparecimento do herói, também encontramos personagens secundários que se tornam protagonistas e retornam a ser secundários, dando espaço às múltiplas histórias.

Deleuze dirá que um novo estatuto de narração segue-se a uma crise imposta à verdade solucionada em proveito do falso e de sua potência artística, e “a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante” (*Ibidem*, p.161). A potência do falso encontra na obra de arte a sua figura emblemática. O que não quer dizer que cada um possua sua verdade, sem medida comum.

É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade dos presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros. A descrição cristalina atinga já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso. O homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor de uma nova narração (DELEUZE, 2006, p.161)

Mas, afinal o filme de Costa é ficção ou documentário? Acreditamos que ele se coloque na linha tênue que separe os dois gêneros, um indiscernível. Acerca da ficção e da verdade em um cinema do pensamento, buscamos entender em Rancière, o que ele apreende por ficção, e sua posição sobre isso. Em primeiro lugar, o autor (RANCIÈRE, 2009a) vai distinguir a ideia de ficção da ideia de mentira, no sentido de definir a especificidade do regime representativo das artes (*Ibidem*, p.53), afirmando que:

Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis [...]. É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais (*Ibidem*, pp. 53-55).

Isto é, distinto do encadeamento causal aristotélico, trata-se de uma nova ordenação dos signos, que configuram e restabelecem um sentido. Ficções, nas palavras de Rancière, são “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (*Ibidem*, 2009a, p.59). A ficcionalidade é própria da era estética, foi por conta da revolução estética que se rompeu a barreira entre a história como testemunho e a ficção, o que na poética clássica tinha valores distintos, cabendo à poesia, segundo Aristóteles, um privilégio da ficção sobre a história, já que a poesia era capaz de ordenar os fatos segundo a necessidade ou verossimilhança em oposição à sucessão empírica dos acontecimentos. Contudo, de acordo com o novo regime, a ficção, que era o elemento da poesia que garantia a necessidade e verossimilhança na ordenação das ações, torna-se livre, assim como a *verdade* do acontecimento histórico.

Desse modo, a ficção e a história “real” dos acontecimentos são semelhantes, e o que Costa faz é misturar os elementos de forma indiscriminada, pois que na arte do regime estético, isso se torna possível. Não é a ficção que tenta se tornar realidade, menos ainda a realidade, ficção. É a harmonia de dois modos distintos, porém equivalentes, de se mostrar uma imagem estética. Essa articulação, entretanto, começou na literatura e teve seu auge no cinema, na nova arte da narrativa. Para Rancière pensar o real depende de sua ficcionalização,

pois, é a ficção da era estética que torna possível o pensamento sobre a vida, mas sem recair na simplória fórmula que afirma que tudo é ficção.

Ambos se utilizam da política para trabalhar o cinema. Em Deleuze, as questões do cinema são desdobramentos, e se desdobram em uma filosofia política. De modo que,

o próprio problema do clichê como algo que tem a ver com a impotência da imagem – compreendida como parte da expressão da impotência do pensamento – e a desconstrução e superação do clichê como uma espécie de reencontro liberador das plenas possibilidades inventivas da imagem têm uma implicação fatalmente política (GUÉRON, 2011, p. 75).

Contudo, essa noção de política aludido por Guéron não é o mesmo de Rancière, cujo sentido está atrelado à estética e não às manifestações de poder. Porém, a questão que se coloca, é que, de alguma maneira, tanto o cinema clássico quanto o cinema que se rendeu à narrativa funcionam, de certo modo, como ideal para a intervenção disciplinar que caracteriza as mobilizações da guerra. De modo a nos fazer retomar o procedimento de Bergson, no qual o não-ser compreende a noção de ser, e por isso ele é o ser *mais* a ideia de *não*. O que queremos insinuar com isso é que há política também naquilo que se diz não haver, ou seja, no regime representativo há uma ideia de política que subverte o próprio conceito de política. De maneira geral, um dizer como as coisas devem ser, na medida de organizarmos nossas emoções em função de uma resposta correta e de limitar o nosso mundo ao fio condutor da verossimilhança é também, nesse sentido, uma política, embora, *não*-política.

É o cinema do regime representativo e também é o cinema da imagem-movimento, *locus* que encontra na montagem e na decupagem uma maneira de perpetuar o cinema clássico, a estrutura clássica “que se caracteriza por uma estrutura em que a história está organizada na forma de um processo com um “fim moral” em que cada uma das passagens do filme está justificada” (GUÉRON, 2011, p. 97), impedindo o trabalho estético da política, que é apresentar a realidade e a vastidão de possibilidades do mundo através da arte. Já que a arte, como criação, “tem um valor e um teor políticos” (DELEUZE, 2009, p.86-87).

E, é por isso que Deleuze vai alegar que na imagem-tempo “o problema do espectador torna-se “o que há para se ver na imagem? (e não mais “o que veremos na próxima imagem?)” (DELEUZE, 2007, p.323). Segundo Deleuze, “o mundo moderno é aquele em que a informação substitui a Natureza” (*Ibidem*, p.319), essa mudança de perspectiva está na raiz da crise, na passagem para um novo ponto de vista, e que arrasta consigo a própria estrutura imagética que precisa se adaptar a um “novo mundo”.

O filme *No quarto de Vanda* não trata de uma história do ponto de vista de Vanda sobre mundo, mas da nossa própria percepção que é colocada em jogo ao olhar o olhar de Vanda, sem que com isso vejamos o que ela realmente vê. Esse tipo de cinema, e acreditamos estar nos referindo tanto ao cinema moderno da imagem-tempo deleuziana quanto ao cinema do regime estético rancieriano, coloca o espectador em um contato mais direto com o mundo.

4 CONCLUSÃO

A importância de estudar ambos os filósofos a respeito das imagens consiste no fato de que ambos colocam a relevância desse estudo em termos contemporâneos, para analisar a imagem em um momento que elas estão em ascensão no mundo, tanto exterior quanto na mente das pessoas, e o cinema tem sua parte nisso, também o cinema passou por transformações, e tornou-se parte do mundo e do mundo dos homens e das artes. Nesse sentido, mesmo que se parta de um estudo ontológico da imagem, não é possível que seu progresso não se veja atrelado a essas mudanças, e, sobretudo, como que se refletiu na consciência das *minorias*, já que o cinema é, por excelência, a arte das massas.

Falar sobre os tipos de imagens cinematográficas existentes implica recorrer a uma completa história do cinema, e o que Deleuze faz, nesse sentido, é tornar possível uma nova versão dessa história, colocando em evidência os signos que constituem cada uma das imagens analisadas, possibilitando uma nova compreensão do clássico e do moderno no cinema, segmentado por um acontecimento que poderia colocar em risco, segundo Rancière, toda a sua teoria. Isto é, a crise das imagens marcada pela ruptura do esquema sensório-motor. O trabalho de Deleuze é, sem dúvida, tanto filosófico quanto cinéfilo, aliando o conhecimento estruturado por conceitos ao conhecimento da paixão pela arte das imagens, marca encontrável no percurso das suas obras.

É preciso cautela, no entanto, quando se fala em filosofia do cinema em Deleuze, isso porque a concepção da própria filosofia proposta pelo filósofo francês implica em uma metodologia peculiar. Além do mais, ao falar que filosofia é filosofia de alguma coisa, incorremos o risco de subentender por isso que o papel da filosofia é refletir sobre aquele domínio. E como vimos, para Deleuze, não é nada disso. A filosofia, seja acerca de qualquer domínio, qualquer tema, será antes a criação de conceitos, estritamente delimitados para se pensar problema que foram ali levantados. Por isso a “reflexão” não define a especificidade da filosofia, mas sim a criação de conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 2005b, p. 12). O cinema, por sua vez, não cria conceitos, cria imagens.

Foi importante, no entanto, fazer a distinção de funções que cabem a cada disciplina para demonstrar que o Deleuze fez se constitui como uma filosofia do cinema. Mas é preciso também ter bem definidos o que se entende por arte e filosofia, e essa resposta foi dada por Deleuze em termos de suas próprias funções. De modo que, tanto a arte quanto a filosofia vão traçar um corte no caos, mas não o mesmo plano de corte, isso porque, eles são povoados de maneiras distintas, do lado da filosofia temos um plano de imanência povoado pelos personagens conceituais; enquanto que, da arte, seu plano de composição é povoado pelos personagens estéticos, que tornam possível a comunicação com o caos. Sendo assim, a arte pensa tanto quanto a filosofia, só que por afetos e perceptos, enquanto a filosofia o faz por conceitos (*Ibidem*, p. 67).

A arte é, portanto, um mergulho no caos, e esse mergulho possibilita a criação de novos mundos, é isso o que a arte faz, ou o que esperamos que ela faça. O cinema de Bresson, por exemplo, lembremos de *pickpocket*, é um cinema da mão, um cinema tátil, ele inventa essa imagem, esse espaço tátil. É aqui que o filósofo coloca-se, e aquilo que o Deleuze vai fazer é conceber um conceito para isso, ou seja, a definição do signo tátil, o *tactisigno*. Ou seja, enquanto a imagem tátil foi criada por Bresson, Deleuze vai criar o conceito, inseri-lo em uma história, sem que com isso sobreponha-se um domínio sobre o outro, cinema e filosofia são autônomos, o cinema não espera a filosofia para criar suas imagens, bem como a

filosofia não depende do cinema para criar seus conceitos.

A atividade filosófica de Deleuze nos livros sobre o cinema consiste na criação em função de uma *desterritorialização* e de uma *reterritorialização* de conceitos filosóficos acerca de imagens cinematográficas. Desterritorializar e reterritorializar conceitos, é em suma, o que foi feito com os conceitos que ele buscou em Bergson e Nietzsche, por exemplo. É assim que surgem os conceitos. O cinema não cria as imagens, mas, cria *imagens específicas*, reorganizando o pensamento através delas, através das relações, encadeamentos. Assim como o filósofo cria relações conceituais, pensa através de conceitos retirados do caos. O cineasta pensa, de uma maneira geral, na organização relacional de suas imagens através da montagem.

No entanto, não era suficiente a afirmação de que o que Deleuze fizera se tratava de filosofia do cinema. O trabalho não se resolveria dessa maneira, somente com a compreensão e a articulação do método deleuziano como justificativa das suas obras do cinema. Isso porque Rancière questionou seus métodos, e a partir daí, foi preciso investigar em que grau a teoria de Deleuze estaria comprometida. Já que Rancière apontou paradoxos na teoria deleuziana que maculariam a integridade de suas teses, atribuindo ao enfraquecimento do elo sensório-motor a alcunha de ficção.

Ora, mas Deleuze formula os conceitos do cinema, segundo ele mesmo esclarece na introdução de *Imagem-movimento*, de maneira lógica. E mesmo que fizesse uso de personagens conceituais ou estéticos, seu objetivo não era o de ficcionar *stricto sensu*, mas de construir uma teoria. Muito embora, a noção de ficção seja válido no pensamento moderno nietzschiano, modelo do qual Deleuze se apropriou. E o próprio Rancière se mostrou a favor desse conceito na defesa de seu regime estético.

Foi preciso, no entanto, compreender a posição de Rancière, para situar o sentido da crítica, que se constituía, *grosso modo*, da defesa de uma tese acerca da imprecisão do termo *modernismo*. Definição concebida no seio da sua “teoria”, em termos deleuzianos, a partir de um plano de imanência específico, e que não nos fica claro, se tentarmos compreender apoiando-se em outra ótica.

Contudo, embora Rancière recuse explicitamente uma modernidade artística, bem como uma política do filme, ele acaba usando esses termos em suas obras, seja com aspas, seja sem elas, o que nos causa um certo desconforto aos usá-los mesmo nas citações *ipsis litteris* do autor. Já que, em determinado momento ele nos apresenta seus argumentos em oposição aos termos e em seguida passa a usá-los indistintamente. Não sabemos até que ponto se trata de uma confusão do autor, e por isso nos cabe duvidar das suas postulações acerca do termo, por falta de rigor na utilização no que se refere aos seus conceitos, mas não a suas ideias.

Pensamos, por isso, que o problema maior visto por Rancière, na divisão das eras deleuziana, não se encontra em delimitar dois grandes grupos de imagens, mas em falhas e paradoxos que podem ser encontrados em seu plano de imanência, visto de fora do seu plano de imanência. Pois, é imprescindível lembrar que Deleuze é representante do pós-estruturalismo na filosofia, engajado na constituição de uma Filosofia da Diferença. Todavia, ainda é possível notar, algumas aproximações no pensamento de ambos filósofos, e o distanciamento dado pelo plano de imanência que cada um configurou para si, nos levando de encontro a um ponto de indeterminação entre esses dois pensamentos. Já que para ambos, o que interessa é perceber o imperceptível, dizer o indizível, ver o invisível e pensar o impensável, colocando-se no intervalo.

Foram esses pontos de intersecção, no entanto, que nos motivou a seguir com um

diálogo. Não obstante, ao afirmar e defender a posição de Deleuze com base no pós-estruturalismo, forjamos então um diálogo, e pareceu-nos, desse modo, que se tratavam dos mesmos problemas, conceitos que carregavam a mesma história, só que colocados de maneira diferentes. Não um mero ponto de vista, mas calcados em modelos de pensamento que asseguravam suas teses. Contudo, em nenhum dos casos tratava-se de um “todo fechado”, e foram nas brechas que tornamos viável defrontar os conceitos, demonstrando nossas hipóteses a partir da análise concreta de filmes.

Essa possibilidade fez também surgir novas hipóteses, como por exemplo, uma tendência do Rancière ao pós-estruturalismo, a uma filosofia da diferença. Não de todo, mas em alguma parte. Notamos essa disposição, quando ele afirma a igualdade das inteligências, na valorização da opinião como possibilidade de verdade em detrimento de uma teoria absoluta. A autoridade do espectador, conferindo-lhe o caráter estético em oposição aos teóricos e crítico. A constituição de um tecido sensível constituído através no ponto de indiscernibilidade entre estética e política. E, a opinião, assim como o tecido sensível, implica multiplicidade.

Muitas das suas posições não caberiam na dialética, e, isso não é uma afirmação categórica de que ele não seja dialético. Mas devemos considerar que, segundo Deleuze, a dialética

é a arte dos problemas e das questões, e a combinatória é o cálculo dos problemas como tais. Mas a dialética perde seu poder próprio – e, então, começa a história da sua longa desnaturação, que faz com que ela caia sob a potência do negativo – quando ela se contenta em declarar os problemas sobre as proposições (DELEUZE, 2006, p.227).

E, não nos parece que Rancière se contente com essas declarações.

Rancière nega a teoria a um especialista, como na acusação que faz a Bazin (filósofo ocasional), bem como qualquer crítico de cinema e, sobretudo, na possibilidade de uma teoria do cinema. Teoria na qual o autor investiu seus argumentos para provar sua insustentabilidade. Contudo, ele vai afirmar que o amadorismo pode ser entendido como posição teórica e política (RANCIÈRE, 2012a, p.16), e com isso a gente não entende bem o que ele quer dizer também como “posição teórica e política”.

Em defesa do crítico, Deleuze alega que o seu papel não é apenas descrever um filme, mas de lhes dar conceitos, de formar conceitos, que estão além de noções técnicas (*travellings*, campo, enquadramento, etc.), e que são criados filosoficamente, não necessariamente pelo crítico, mas por um filósofo, conceitos tais que são criados especialmente para o cinema, a partir das imagens cinematográficas, e por isso só servem para ele (DELEUZE, 2009, p.83). As técnicas, segundo o filósofo, estão subordinadas às suas finalidades. Também a cinefilia tem a sua importância, mas isso não tem a ver nem com criar os conceitos, nem com utilizá-los. O que queremos confirmar é que, para Deleuze, não há qualquer hierarquia entre ter a opinião sobre um filme, como *função* do espectador, criar conceitos ou utilizar os conceitos para falar do mesmo assunto, pois são coisas diferentes. Já para Rancière fica implícita uma hierarquia na qual a cinefilia tem primazia sobre a teoria, seja por parte do filósofo ou do crítico.

Mas, Rancière afirma também que a estética não é teoria, e mais uma vez tentamos solucionar essa questão com o argumento do dissenso, pois é preciso saber precisamente a que a palavra remete. Senão ficaremos em um impasse, de modo que se a estética não é teoria, e por isso não implica a formulação de conceitos, de que modo a estética participa da filosofia? Afirmamos então a incomunicabilidade da estética. O que nos parece paradoxal, pois corroborar que nada se dizer sobre ela, já é dizer alguma coisa, e muita coisa.

Em suma, não esperamos ter solucionado todos os problemas, mas em primeiro lugar, torná-los visíveis, formulando algumas hipóteses que nos coloram diante do pensamento dos dois autores, e pudemos identificar neles um “parentesco”. Partimos, sobretudo, da hipótese maior que é a defesa de uma filosofia do cinema, e a aproximação de dois pensamentos “aparentemente” distintos. Pois, é possível encontrar uma semelhança quando Deleuze afirma que o cineasta não pensa as imagens sozinhas, mas as imagens em relação, seja priorizando o movimento, seja priorizando o tempo. Assim como em Rancière, uma imagem nunca se dá sozinha, em outros termos também a imagem cinematográfica nunca é puramente imagem, mas nesse caso, constitui-se da relação entre o visível e o dizível.

Acreditamos, no entanto, que não apenas a filosofia do cinema possa ser corroborada, mas também, na medida do possível, Rancière, ao formular conceitos a partir do cinema tenha dado seu passo na constituição de uma teoria. Mas devemos considerar que os conceitos são suscitados a partir de um plano de imanência, isto é, seja em um plano específico levantado por Deleuze, seja no de Rancière.

Fica explícito que a modernidade do cinema para Deleuze não está relacionado a um mero ato ficcionado, não se trata também da passagem do mudo para falado, “essa transição implica um “novo uso do falado, do sonoro e do musical” (DELEUZE, 2007, p.286), isto é, para o cinema mudo a fala é colocada em estilo indireto, através dos intertítulos, seja pela legenda, seja por uma carta que a câmera mostra, seja por uma placa informativa, etc. No início do cinema falado o objetivo era passar do estilo indireto para o estilo direto, e isso incluía também a voz *off*, contudo, para Deleuze a modernidade não está no discurso direto, mas na autonomia da voz em relação a imagem, através do discurso indireto livre.

A ruptura do elo sensório-motor não quer dizer também que as imagens tenham “evoluído”, mas sim que elas inventaram um novo rumo ao pender o prolongamento sensório motor, e que isso dependeu, em certa medida, à uma mudança de pensamento, que era exterior às imagens, tornando evidente que se continue a fazer filmes SAS e ASA, é evidente que os filmes clássicos – com base no modelo clássico do pensamento – subsistam com filmes modernos. Afinal, o cinema se tornou uma ambiciosa indústria, rendeu-se aos caprichos mercantis. O cinema-arte torna-se mercadoria, “conhece” o regime representativo, e os maiores sucessos comerciais dependem dessa fórmula clássica, que de alguma forma subtrai a alma do cinema. Pois, “alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então” (DELEUZE, 1996, p. 278). Ora, é claro que a mudança de paradigma tem relação com um dado exterior, que se fundamenta num modo novo de se pensar a verdade, que se convencionou chamar de pensamento moderno.

Ambos filósofos, ambos cinéfilos. O título de cinefilia cabe também a Deleuze, assim como o de teórico do cinema cabe a Rancière na medida em que ele também articula conceitos às imagens produzidas pelo cinema, mesmo que discordando de Deleuze ou de uma posição teórica é nessa via mesma que ele acaba por produzi-la. Contudo, para além de uma cinefilia que possa ser identificada em Deleuze, e não assumida explicitamente em suas obras sobre cinema, Deleuze encontra no cinema uma imagem do pensamento que vai de encontro ao “todo” da sua filosofia, através de um trabalho que corrobora sua produção em *O que é filosofia?*, bem como *Diferença e Repetição*, considerada, dentre suas obras, a mais original. E, por isso, afirmamos que *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* são livros de Filosofia e não livros sobre o cinema. Mesmo com todas as possíveis falhas, admitimos serem legítimas, ambas as posições adotadas.

Compreendemos, finalmente, que nenhum dos dois autores se propõe a escrever uma cartilha de “como se deve assistir um filme”, ou “que filmes devem ou não serem assistidos”,

até porque, ao entrar numa sala escura nenhum espectador estará preocupado se o que vai ver trata-se de regime estético ou representativo, de imagem-movimento ou imagem-tempo, esses conceitos vão permanecer no campo da teoria. Assim como as definições de uma estética que pressupõe a política. Não se trata, portanto da promessa de uma resposta, mas da colocação de problemas e na elaboração de hipóteses e suas implicações, e assim, nos colocando no exercício do pensamento, concluímos com a única certeza de que esse tema ainda não foi, de modo algum, esgotado, pelo contrário, a partir desses problemas pode-se perceber a abrangência dele, sem que com isso tenhamos visto seu limite, “mas colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar”. (DELEUZE, 1999, p. 9).

5 BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ABREU, O. *A arte na filosofia de Deleuze*. In: Os filósofos e a arte. Fernando Muniz... [et al...]. Organização Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- ANDREW, Dudley. *Andre Bazin*. EUA: Oxford USA Professio, 2013.
- ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- AREAL, L. *Para uma teoria do clichê*. Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento, n.2. 2011. (pp.141-164). Disponível em: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/15889607/1325794119217/Cinema+2+Areal.pdf?token=rKkSoyMSASrxkF3NilUFLyQZQDo%3D> visualizado em 10/05/2017.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO; *A Poética Clássica*. Introdução do grego por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. [edição especial], Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- _____. *Orson Welles*. Paris: Ramsey, 1971.
- BERGAN, R. *Guia Ilustrado Zahar: cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BERGSON, H. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes: 2006a.
- _____. *Memória e Vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- BOGUE, Ronald. *Deleuze on cinema*. New York: Routledge, 2003.
- DEDORD, G. *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Versão para eBook: eBooksBrasil.com, 2003.
- DELEUZE, G. *L'Image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 2006.
- _____. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007a.
- _____. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999a.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 2005a.
- _____. *Pourpalers*. Paris: Les éditions de minuit, 2003.
- _____. *O ato de criação*. Conferência proferida em 17 de março de 1987. Trad. José

- Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999b.
- DELEUZE, G. ; GATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris: Les éditions de minuit, 2005b.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- FABBRI, Lorenzo. *Neorealism as ideology: Bazin, Deleuze, and the avoidance of facism*. In: *The Italianist*, 35. 2, (pp.182-201), June 2015.
- FAURE, E. *Função do cinema e das outras artes*. Trad. Maria da Conceição Nobre. Lisboa: Edições texto & gafia, 2010. GALENDE, F. *Rancière, una introducción*. Buenos Aires: Quadrata, 2012.
- GODARD, J. *Histoire(s) Du cinéma*. França :Gallimard-Gaumont, 2006.
- GOMBRICH, E. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU editora, 2011.
- HORTON, J. *Mental landscapes: Bazin, Deleuze and neorealism (then and now)*. *Cinema Journal* 52, n. 2, winter 2013, (pp.23-45).
- HUSSAK, P. *Entrevista com Jacques Rancière*. *Aisthe*, vol. VII, nº 11, 2013.
- _____. *A política das imagens*. *Princípios: revista de filosofia*. Natal (RN), v. 19, n.32, julho/dezembro de 2012. (p. 95-107). Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/principios/article/viewFile/7564/5627> Visualizado em 01/12/2014.
- INZERILLO, A. *Política do espectador*. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/2189/1920>. Visualizado em 16/10/2015.
- KING, G. *New Hollywood Cinema: an introduction*. Grã-Bretanha: I.B. Tauris, 2002.
- KOHAN, W. *Três lições de filosofia da educação*. *Educação e Sociedade*, v.24, n.82, Campinas, Apr., 2003.
- LINS, D (org). *Nietzsche e Deleuze. Arte e Resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MARTÍNEZ, O. *Filosofía como política, fabulación y cine. Nietzsche, Bergson, Nancy y Deleuze*. *Nómadas* 37, outubro de 2012, Universidad Central, Colombia. (pp.171-183).
- MASCARELLO, F (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- MORSS, S. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2009.
- MOSTAFA, S. P.; NOVA CRUZ, D. V. (orgs.). *Deleuze vai ao cinema*. Campinas: Editora Alínea, 2010.
- PELBART, P.P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PELLEJERO, E. *A lição do aluno: uma introdução à obra de Jacques Rancière*. *Saberes*, Natal, RN, V.2, n.3, dez., 2009, (pp.18-30).
- _____. *Nietzsche como falsário: a apropriação deleuziana da potência do falso*. *Existência e Arte – Revista eletrônica do grupo PET, Ciências humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del Rei*, ano VIII, número VI – Jan.-dez., 2011, (pp.15-24).

PLATÃO. *A República*. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PUPPI, A. *Comunicação e semiótica*. Curitiba: Ibpe, 2009.

RANCIÈRE J. *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

_____. *O destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo Editora 34, 2009a.

_____. *O desentendimento*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012c.

_____. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34, 2009b.

_____. *La méthode de l'égalité*. Entretien avec Laurent Jean Pierre et Dark Zabuyan. Paris: Bayard, 2012d.

_____. *O mestre ignorante*. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Existe uma estética deleuzeana? in: Gilles Deleuze uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000, (pp. 505-516).

VASCONCELLOS, J. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

_____. *Imanência & vida filosófica, considerações preliminares acerca da ideia de plano de imanência em Gilles Deleuze*. In: *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)* V, 6, 1998.

ZARZOSA, Agustín. *Deleuze, Rancière and the allegories of cinema*. Disponível em: <http://cjpmi.ifl.pt/storage/2/Cinema%202%20Zarzosa.pdf> Visualizado em 25/10/2014.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Sinergia, 2004.

_____. *Deleuze e o possível (sobre o voluntarismo na política)*. In: *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Org. Éric Alliez. São Paulo: Ed. 34, 2000, (pp.333-335).