

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

IVAN DE ANGELIS GOMES

**DELEUZE E O PENSAMENTO POLÍTICO DO CINEMA:
O caso *Bacurau***

Niterói

2021

IVAN DE ANGELIS GOMES

DELEUZE E O PENSAMENTO POLÍTICO DO CINEMA

O caso Bacurau

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana de Toledo Barbosa

Niterói

2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá (BCG)

IVAN DE ANGELIS GOMES

DELEUZE E O PENSAMENTO POLÍTICO DO CINEMA

O caso *Bacurau*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Aprovado em outubro de 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Mariana de Toledo Barbosa
(PFI/UFF) – orientadora

Prof. Dr. Paulo Domenech Oneto
(UFRJ) – arguidor

Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari
(UNIFESP) – arguidor

Niterói

2021

Para Mari e Leon...

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão para todos que contribuíram direta ou indiretamente para o desenvolvimento desta dissertação.

Primeiramente aos meus pais, pela amizade, liberdade, inspiração e apoio incondicional aos caminhos pelos quais busquei trilhar.

À Mariana, pela cuidadosa orientação, conduzida com tanta atenção, rigor, afeto e principalmente, pela confiança depositada neste trabalho, que serviu de enorme estímulo nos momentos de insegurança diante das dificuldades.

Aos professores Paulo Domenech Oneto e Sandro Kobol Fornazari, pela gentileza de aceitarem compor a banca, pela leitura atenta deste trabalho na qualificação e pelos oportunos comentários e sugestões. Foram realmente muito importantes para a pesquisa.

Aos queridos amigos do grupo de pesquisa Deleuze - filosofia prática da UFF: Letícia, Fred, Henrique, Thiago, Luciana, Dani, Ádil e Felipe. Nossos encontros ganharam uma importância ainda maior em tempos de pandemia e isolamento social.

Agradeço especialmente à minha amada companheira Mari, que traz consigo Leon, nosso mais novo companheirinho de jornada daqui em diante. Por me apoiar durante todo esse percurso, pela paciência, por me ouvir incansavelmente e pelo carinho constante.

A teoria do cinema não tem por objetivo o cinema, mas os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema

Gilles Deleuze.

(Cinema 2, p. 404)

Resumo

Tendo em vista a compreensão de Gilles Deleuze de que tanto a filosofia, assim como as ciências e as artes são igualmente criadoras de pensamento, buscaremos analisar nesse projeto alguns aspectos da conexão entre as imagens cinematográficas e o pensamento político em *Bacurau*, filme de 2019, realizado por Kleber Mendonça e Juliano Dornelles. Inicialmente, evidenciaremos a importância da aliança que Deleuze estabelece com Bergson, que o permite criar o conceito de imagem-movimento, sobre o qual todo o domínio do cinema em seu conjunto se estruturará, assim como o possibilita a pensar o cinema como produtor de realidade e não como uma arte representativa. Em seguida, exploraremos as distintas conexões entre o cinema clássico e o cinema moderno com o pensamento. Por fim, examinaremos as imagens de *Bacurau* e seus desdobramentos políticos sob a perspectiva dos clichês e da necessidade da fabulação de um povo por um cinema não hegemônico.

Palavras Chave: Deleuze; Cinema; Pensamento; Clichê; Bacurau.

Abstract

Bearing in mind Gilles Deleuze's understanding that philosophy, as well as the sciences and arts are equally thought creators, we will seek to analyze in this project some aspects of the connection between cinematographic images and political thought in *Bacurau*, a 2019 film, directed by Kleber Mendonça and Juliano Dornelles. Initially, we will highlight the importance of the alliance that Deleuze establishes with Bergson, which allows him to create the concept of movement-image on which the entire domain of cinema as a whole will be structured, as well as enabling him to think of cinema as a producer of reality and not as a representative art. We will then explore the distinct connections between classical cinema and modern cinema with thought. Finally, we will examine the images of *Bacurau* and its political developments from the perspective of clichés and the need for a people's fable for a non-hegemonic cinema.

Keywords: Deleuze; Cinema; Thought; Cliche; Bacurau.

SUMÁRIO

Introdução	13
O aspecto ontológico das imagens cinematográficas	14
O pensamento do cinema clássico e do cinema moderno	15
Bacurau, os clichês e o povo que falta	17
Capítulo I - O universo é o cinema: ressonâncias entre a filosofia e o cinema	
1.1. Pensar é criar	18
1.2. O universo como cinema	20
1.3. Bergson pavimenta o encontro entre filosofia e cinema	21
1.4. O movimento	22
1.5. Cortes móveis e cortes imóveis: os dois aspectos do movimento	26
1.6. Luz, percepção, ação: A imagem	29
1.7. A imagem-movimento e seus avatares	32
1.8. A imagem-percepção, imagem-ação e a imagem-afecção	33
1.9. Conjugando o espaço, o movimento e o tempo na tela	35
1.9.1. O quadro ou enquadramento cinematográfico	35
1.9.2. O plano ou a imagem-movimento	37
1.9.3. A montagem cinematográfica	39
1.10. Um cinema imanente	40
Capítulo II – Cinema e pensamento	
2.1. Cinema, criação e pensamento	44
2.2. O cinema clássico, um cinema narrativo	45
2.3. O cinema clássico e o pensamento	47

2.4.	Eisenstein e o <i>noochoque</i>	50
2.4.1.	O primeiro aspecto da dialética: o orgânico	51
2.4.2.	O segundo aspecto da dialética: o patético	54
2.4.3.	O terceiro aspecto da dialética: o dramático	56
2.5.	O autômato espiritual torna-se autômato fascista	58
2.6.	A crise das imagens clássicas	61
2.7.	As novas imagens do cinema	64
2.8.	O cinema moderno e o pensamento	66
2.8.1.	O impensável no pensamento	66
2.8.2.	O pensamento teoremático	69
2.8.3.	O interstício: o fim do monólogo interior	70
2.9.	O aspecto político do cinema moderno: a ruptura dos clichês	72
2.10.	O duplo aspecto do clichê	78

Capítulo III - Imagem e pensamento em *Bacurau*

3.1.	O Brasil recente nas telas	81
3.2.	<i>Bacurau</i> , entre o regime orgânico e o regime cristalino das imagens	83
3.2.1.	A estrutura do cinema clássico em <i>Bacurau</i>	85
3.2.2.	A descrição orgânica de <i>Bacurau</i>	86
3.2.3.	A narração orgânica de <i>Bacurau</i>	88
3.2.4.	A narrativa orgânica de <i>Bacurau</i>	91
3.3.	A montagem de <i>Bacurau</i>	92
3.4.	<i>Bacurau</i> e o pensamento político	96
3.4.1.	<i>Bacurau</i> e as imagens que explodem em clichês	97
3.4.2.	<i>Bacurau</i> , um cinema de minorias	101

3.4.3. <i>Bacurau</i> e o devir-revolucionário	105
3.4.4. A invenção de um povo	109
Considerações finais	113
Referências bibliográficas	117

Introdução

Há uma grande originalidade na abordagem de Gilles Deleuze acerca do cinema, que se distingue das abordagens tradicionais dos livros teóricos de cinema ao menos em dois aspectos: o filósofo evita o procedimento muito comum da mera descrição dos filmes, assim como também rechaça a aplicação de ferramentas conceituais externas, como a linguística, a sociológica, a fenomenológica, a psicanalítica, entre outras. Os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo que Deleuze elabora ao se debruçar sobre a sétima arte são criações filosóficas geradas com os filmes, ou seja, a partir das ideias cinematográficas, e não das teorias sobre cinema. Nessa operação há um movimento duplo em que ele extrai do cinema elementos para suas questões filosóficas ao mesmo tempo em que promove novos modos de nos aproximarmos dos filmes. Este caráter original de sua abordagem une-se ao fato de que, como comenta o próprio Deleuze, os filósofos se ocuparam pouco sobre o cinema apesar de, coincidentemente, a filosofia se esforçar em pensar o movimento ao mesmo tempo em que surge o cinema. Deleuze se refere aos estudos de Bergson em *Matéria e Memória*, publicado em 1896, ou seja, um ano após as primeiras exposições do cinematógrafo na França, em que o filósofo descobre uma imagem-movimento como o movimento no interior das coisas, e não mais como realidade física no mundo exterior em oposição à imagem como realidade psíquica na consciência. Aí estaria a razão pela qual a filosofia não atribui suficiente importância ao cinema, diz Deleuze, pois “ela está demasiado ocupada em realizar por si só uma tarefa análoga à do cinema; ela quer pôr o movimento no pensamento, como o cinema põe na imagem.”¹ Assim, cem anos após a invenção do cinematógrafo, Deleuze parece assumir a tarefa de promover um encontro rigoroso entre filosofia e cinema, assentado na relação da imagem com o conceito, que se desdobra em mecanismos do pensamento.

Esta dissertação tem como propósito central examinar, a partir das leituras dos estudos de Deleuze em *Cinema 1, a imagem-movimento* e *Cinema 2, a imagem-tempo*, alguns aspectos da relação das imagens cinematográficas com o pensamento. No entanto, há um segundo objetivo, que se desdobra dessa abordagem estritamente conceitual em um primeiro momento, que é a análise do pensamento político imanente às imagens cinematográficas de *Bacurau*, filme brasileiro de 2019, realizado por Kleber Mendonça e Juliano Dornelles.

¹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 78.

Assim, nossa análise não partirá do filme, mas dos conceitos, e o leitor constatará isso ao observar que o filme *Bacurau* só despontará no terceiro capítulo. Trata-se de uma opção metodológica que buscou privilegiar, o tanto quanto fosse possível, levando em conta nossas limitações, aprofundar-se primeiramente nos conceitos, para justamente, em seguida, buscar uma aproximação genuinamente deleuziana com o filme. No entanto, importante frisarmos que a seleção dos conceitos abordados nos primeiros dois capítulos foi feita orientada pelo que era necessário na análise fílmica. Isto é, foram as questões suscitadas por *Bacurau* que determinaram os conceitos dos quais lançamos mão. Para tanto, organizamos a pesquisa em três seções, como veremos a seguir.

O aspecto ontológico das imagens cinematográficas e a gênese da imagem-movimento

Na primeira parte deste trabalho, nos debruçaremos sobre o aspecto ontológico das imagens cinematográficas. Evidenciaremos a importância da aliança que Deleuze promove com o filósofo Henri Bergson, pois é o que torna possível a Deleuze desenvolver sua concepção de cinema, não como uma arte representativa, mas como produtora de realidade. Isso se deve a ideia de uma realidade constituída por imagens em movimento que se articulam entre si compondo todo o universo material, oriunda da filosofia bergsoniana. Ou seja, Bergson coloca na imagem a própria gênese do real. Como observa Sibertin-Blanc,

O cinema não reflete o mundo, não expressa, não traduz o que aconteceria no "palco real" de um referente mais real, a vida ou a sociedade: é um instrumento para a exploração direta de nossos modos coletivos de ação porque atua em sua própria materialidade.²

Em outras palavras, Bergson pavimenta o encontro entre Deleuze e o cinema, pois é a partir dos conceitos bergsonianos de imagem, percepção e movimento, que serão explorados nesse momento da dissertação, que Deleuze criará o conceito de imagem-movimento sobre o qual todo o domínio do cinema em seu conjunto será estruturado. E será através desse análise que Deleuze nos fornecerá a ideia do que é pensar em cinema.

² SIBERTIN-BLANC, Guillaume. *Politique et clinique. Recherche sur la philosophie pratique de Gilles Deleuze*. 2006. Thèse pour le Doctorat de Philosophie. Université Charles de Gaulle Lille, Paris, p. 709. [Tradução nossa].

O pensamento do cinema clássico e do cinema moderno

O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar.

Gilles Deleuze³

Após examinarmos como o cinema pensa através da gênese do conceito de imagem-movimento, no segundo capítulo investigaremos as conexões entre cinema e pensamento. Deleuze nos indica a existência de dois tipos de cinema: o cinema clássico, constituído pelas imagens-movimento, e o cinema moderno, que se caracteriza pelas imagens-tempo. A cada regime de imagens há uma forma de o cinema pensar e se conectar com o pensamento. Chamamos a atenção para o fato de que dificilmente um filme é constituído unicamente por um regime, porém, geralmente, podemos notar a predominância de um certo tipo de imagens sobre o qual um filme se organiza.

Em síntese, no cinema clássico, o pensamento se dá na conexão das imagens com um todo pensado, através da montagem. Há uma dupla direção na qual as imagens se interiorizam em um todo, ao mesmo tempo em que o todo se exterioriza nas imagens, em um processo de totalização sempre aberta, nos fornecendo a concepção de um todo aberto, que muda ao mesmo tempo em que as imagens se encadeiam. Esse cinema implica uma imagem indireta do tempo, decorrente da sucessão de imagens conectadas através da montagem, que se dá sobre um encadeamento sensório-motor das imagens, remetendo à ligação entre o homem e o mundo e à crença de que o homem pode transformá-lo por meio de suas ações.

No transcurso do livro *Cinema 1* ao livro *Cinema 2*, Deleuze fala da crise da imagem-movimento, que ocorre no período do pós-guerra, levando ao surgimento da imagem-tempo, um regime de imagens relacionado à passagem do cinema clássico ao cinema moderno e ao surgimento de filmes de situações ópticas e sonoras puras em substituição aos filmes de esquemas sensório-motores. Isto é, uma crise que nos conduz a um cinema que faz afrouxar ou desaparecer os liames sensório-motores, que se prolongavam em reações, que levavam os personagens à ação. Deleuze ressalta que a ruptura sensório-motora da imagem remete à ruptura do vínculo do homem com o mundo, e ao declínio da crença na possibilidade de ação ou reação às situações. Isto é, não há mais a crença em uma situação global capaz de ser modificada por uma ação. Inversamente ao cinema da imagem-movimento, no cinema de situações óptico-sonoras puras, os personagens não sabem mais ou não podem mais reagir à situação por estarem

³ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 80.

diante de algo intolerável, e ao mesmo tempo, por serem confrontados com algo impensável no pensamento. Os personagens, agora videntes, precisam muito conseguir “enxergar” o problema. É com a interrupção das ações como respostas imediatas às situações, com a ruptura do esquema sensório-motor, ou seja, é diante da incapacidade de agir, que o pensamento é despertado, afirma Deleuze.

Assim, no cinema moderno, o pensamento está vinculado à ideia de que o todo é o fora, e não mais o aberto. Ou seja, a ideia de uma totalidade aberta que supõe relações comensuráveis ou cortes racionais entre as imagens, é substituída pelos cortes irracionais, de relações incomensuráveis entre as imagens. Ou seja, quem dita as regras agora é o interstício entre as imagens, “um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e recaia nele.”⁴ A fissura torna-se primeira, caracterizando uma operação de diferenciação entre as imagens, acarretando em uma mutação do todo. Não há mais totalização, nem interiorização em um todo, nem exteriorização do todo, pois os liames sensório-motores sobre os quais as imagens se associam foram rompidos. Ressaltamos que, no cinema moderno, o tempo não decorre mais do movimento para medi-lo. O que existe agora é uma imagem direta do tempo. Ou seja, há uma autotemporalização da imagem que torna sensível os entrelaces do tempo, em oposição à sucessão puramente empírica do tempo, desdobrada em passado, presente e futuro.

Ainda no segundo capítulo, após examinarmos as relações do cinema clássico e do cinema moderno com o pensamento, nos dedicaremos a explorar os desdobramentos políticos do pensamento gerados pelo cinema moderno, com ênfase no conceito de clichê. Essa abordagem se deve ao fato de que o rompimento dos liames sensório-motores é o que permite o desmantelamento dos clichês ao nos alçar à condição de videntes. Segundo Deleuze, o estado de vidência corresponde às novas condições de percepção que permitem a interrupção do encadeamento dos clichês e a abertura de um novo campo de possíveis, restituindo uma ação política que escape às respostas convencionais que nos fazem suportar o intolerável.

Conforme a definição de Deleuze, o clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Rodrigo Guéron observa que, em sua mais detalhada descrição sobre o clichê, Deleuze “não chega nem a mencionar o cinema ou outro mecanismo de produção de imagens: ela é antes a descrição de um mecanismo de nossa experiência do real”.⁵ Nossa abordagem se dará por essa perspectiva do clichê, isto é, compreendendo-o como experiência da realidade, relacionada a

⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 261.

⁵ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011, p. 245.

uma forma enfraquecida ou limitada de nossa percepção, esta definida por Bergson como um recorte que subtrai algo de uma realidade mais ampla, “pois nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isso”.⁶ Em suma, nesta etapa da dissertação, nosso percurso terá como ponto de partida a relação do cinema clássico e do cinema moderno com o pensamento, e, em seguida, examinaremos os desdobramentos políticos provocados pelo pensamento que povoa o cinema moderno, vinculado à tomada de consciência dos clichês.

Bacurau, os clichês e o povo que falta

Por fim, no terceiro e último capítulo dessa pesquisa, mobilizaremos os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo em benefício de uma análise acerca do pensamento em *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, realizado em 2019. Pretendemos dar ênfase ao aspecto político ao examinarmos sua relação com o pensamento. Há uma hipótese que nos move: embora haja no filme uma estrutura predominante do cinema clássico, o filme toca em questões trazidas pelo cinema moderno, das quais destacamos duas: a de que, no cinema moderno, o povo falta; e a necessidade de que o cineasta do Terceiro Mundo – termo empregado por Deleuze nos idos dos anos 1980 – tem necessidade de passar pelos clichês.

Dessa forma, neste capítulo examinaremos alguns aspectos do filme a partir da distinção que há entre o regime orgânico das imagem-movimento e o regime inorgânico ou cristalino das imagens-tempo, no intuito de investigarmos qual estrutura de imagens predomina em *Bacurau*, e assim, analisarmos como o filme se conecta com o pensamento. Em outras palavras, tentaremos detectar a que filiação o filme pertence: ao cinema clássico ou ao cinema moderno? Isto é, se *Bacurau* se constitui predominantemente sobre esquema sensório-motores ou sobre situações óptico-sonoras puras? Essa análise será realizada tendo em vista que nenhum filme se constitui única e exclusivamente por um regime de imagens.

Em seguida, nos debruçaremos sobre os aspectos políticos trazidos pelas imagens de *Bacurau*, com destaque para o uso deliberado de clichês, pelos quais, segundo nossa hipótese, o filme pretende estabelecer um projeto crítico ao buscar demoli-los em seu interior, saturando-os. Será por essa via que despontarão questões relativas ao cinema moderno apresentadas por Deleuze, como o engajamento em um cinema de minorias e a fabulação de um povo que falta.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 39.

CAPÍTULO I – O UNIVERSO É O CINEMA: RESSONÂNCIAS ENTRE A FILOSOFIA E O CINEMA

1.1 - Pensar é criar

[É] preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si.
Gilles Deleuze⁷

Para Gilles Deleuze, a filosofia, as artes e as ciências são igualmente pensadoras e criadoras. A filosofia é a disciplina que consiste em criar conceitos, enquanto as artes criam afectos e perceptos (blocos de sensações) e as ciências, prospectos (funções)⁸. A criação de conceitos não concede nenhum privilégio à filosofia em relação ao ato de pensar, pois existem outros modos de ideação que não passam por conceitos, como, por exemplo, o cinema, que é pensado por imagens-movimento e imagens-tempo (blocos de movimento e duração), ou a pintura, que cria com blocos de linhas e cores. Assim, um pensamento pode ser uma pintura, um conceito, um filme. Deleuze salienta que a criação não ocorre espontaneamente, mas nasce de uma necessidade. Um criador só faz aquilo “de que ele tem absolutamente necessidade”⁹.

O exercício do pensamento é, portanto, uma atividade efetuada também por outros domínios, por outros modos de expressão, não sendo um privilégio da filosofia. E Deleuze vai se interessar em promover encontros entre sua filosofia e esses domínios, pois o pensamento se faz assim, através de encontros com que está fora dele. Ou seja, ele vai buscar em outras regiões, intercessores que irão alavancar a criação, movimentar seu pensamento. Como diz Deleuze,

A criação são os intercessores. Sem eles, não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores.¹⁰

O comentador Jorge Vasconcellos observa que há, na filosofia de Deleuze, um permanente diálogo entre o filosófico e o não filosófico, em que os domínios não filosóficos desempenham um papel preponderante em seu pensamento, que se caracteriza por uma crítica

⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 160.

⁸ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 32,33.

⁹ *Ibidem*, p. 333.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 160.

à representação e também pela construção de uma filosofia da diferença. Ou seja, Deleuze se alia a outros campos de saberes, como as artes, por exemplo, para extrair elementos para suas questões filosóficas, ao mesmo tempo em que problematiza o próprio fazer artístico, isto é, promove novos modos de aproximação destes domínios extrafilosóficos. Assim, o procedimento deleuziano de reivindicar literatos, escritores, poetas, cineastas, músicos, e artistas em geral como intercessores, frisa Vasconcellos, configura um dos mais marcantes preceitos de sua filosofia.¹¹

Convém destacarmos que Deleuze, ao colocar a filosofia em relação com outros saberes, não busca refletir sobre eles, justificá-los ou legitimá-los, mas estabelecer conexões entre as disciplinas. Este procedimento está ancorado em sua concepção de que a filosofia, a arte e a ciência, essas formas do pensamento ou da criação, são “os três aspectos sob os quais o cérebro se torna sujeito, Pensamento-cérebro, os três planos, as jangadas contra as quais ele mergulha no caos e o enfrenta”¹². Em outras palavras, Deleuze, ao promover ressonâncias entre essas disciplinas, o faz orientando-se por uma questão central de suas investigações que é: “o que significa pensar?”¹³. Ele busca a gênese do que é ter um pensamento, não somente na filosofia, mas também em outros campos do saber, como nas ciências e nas artes. Partindo dessa compreensão sobre a relação da filosofia com outros saberes e a interferência entre as atividades criadoras, Deleuze publica, em 1983 e 1985, respectivamente, *Cinema 1, A imagem-movimento* e *Cinema 2, a imagem-tempo*, em que o filósofo desenvolve estudos sobre a sétima arte buscando estabelecer ecos e conexões entre a filosofia e o cinema.

Em *Deleuze, a arte e a filosofia*, o comentador Roberto Machado sugere que, apesar da inexistência, em Deleuze, de uma prevalência da filosofia sobre outros modos de pensar, há em seu procedimento de filósofo obviamente “um privilégio dos conceitos oriundos da filosofia em relação aos conceitos suscitados pelas outras formas de pensamento”¹⁴. Como foi dito, não há uma eminência da filosofia quanto ao ato de pensar; no entanto, o pensamento de Deleuze é o filosófico, e é com ele que o filósofo investiga os procedimentos de criação e suas engrenagens em outros campos do pensamento.

Assim, verificamos que, em seus estudos sobre cinema, Deleuze se alia a alguns filósofos, em especial, a Henri Bergson (1859-1941), ou seja, se baseia nos conceitos deste filósofo francês, que tem seus estudos desenvolvidos no mesmo período em que o cinema

¹¹ VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006, p. 9.

¹² DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?* Op. cit., p. 247.

¹³ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*, p. 248.

produz seus primeiros fotogramas, na virada do século XIX para o século XX, para criar os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo e estabelecer sua relação com o cinema. Esta aliança com Bergson explicita um dos procedimentos mais característicos de sua filosofia, que é o de produzir conceitos lançando mão de conceitos de outros filósofos, daqueles que podem contribuir com a construção de seu pensamento filosófico. Ou seja, Deleuze faz uma leitura interessada de certos conceitos, apropriando-se deles no intuito de submetê-los às suas questões, e por isso mesmo, muitas vezes opera certas torções. Esse procedimento se caracteriza como uma espécie de discurso indireto livre. Como explica Machado, “ele [Deleuze] fala em seu próprio nome usando o nome de outro”¹⁵, lançando mão da história da filosofia sem repeti-la, mas produzindo um duplo dela.

Bergson é o filósofo que Deleuze elege como grande aliado para se pensar o cinema, pois, para Deleuze, além do pensamento bergsoniano se formar ao mesmo tempo em que o cinema se inventa, o movimento se introduz no conceito na mesma época em que se introduz o movimento na imagem. Bergson, diz Deleuze, “é um dos primeiros casos de automovimento do pensamento”¹⁶. Tais ressonâncias provocadas por Deleuze entre os conceitos bergsonianos e as imagens cinematográficas, serão tratadas nesse primeiro capítulo.

1.2 - O universo como cinema

O cinema é uma maneira de fazer um universo.

Pierre Montebello¹⁷

O diretor posiciona sua câmera estabelecendo uma referência, uma centralidade, um ponto de interesse. Diante de um cenário vasto, enquadra o plano, fazendo um recorte no mundo, excluindo tudo que não lhe interessa. Em seguida, dá o comando de ação, isto é, age sobre a imagem selecionada. Essa imagem reage, respondendo com a atuação dos personagens, provocando, por sua vez, a reação do público: o grito ao ver a faca prestes a ser fincada na forasteira sob o chuveiro. Acabamos de descrever um esquema básico de um filme. E também a percepção bergsoniana do universo. Percebemos as imagens agirem e reagirem, exprimindo as modificações no universo, tendo por condição o movimento do mundo.

¹⁵ *Ibidem*, p. 29.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 156.

¹⁷ MONTEBELLO, *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris: Vrin, 2008, p. 27.

É a descoberta por Bergson do verdadeiro movimento no interior das coisas, isto é, uma imagem-movimento que aparece à minha consciência enquanto o mundo se move – ao invés de articularmos o movimento das coisas com o espaço e as imagens com a consciência, como representações – que possibilitará a Deleuze a construção de uma ponte entre o universo como movimento e o cinema como arte¹⁸.

Por trás da gênese da imagem-movimento está o tradicional confronto filosófico entre materialismo e idealismo, dualidade que implica a separação da consciência e da coisa. Deleuze comenta que não seria mais possível manter essa oposição que consistia em colocar na consciência imagens qualitativas e inextensas, e no espaço, movimentos, extensos, quantitativos, pois, para o filósofo, “como explicar que movimentos de repente produzam uma imagem, como na percepção, ou que a imagem produza um movimento, como na ação voluntária?”¹⁹. Buscar no cérebro uma explicação, seria dotá-lo, diz Deleuze, de um poder miraculoso, um epifenômeno. Com a imagem-movimento, a oposição entre movimento, realidade física, e imagem, realidade psíquica, é interrompida, permitindo a postulação da arte “como uma operação real e não como uma figuração mental, uma representação subjetiva”²⁰.

Para Deleuze, Bergson inventa um “universo como um cinema em si, um metacinema”²¹ cósmico, destituindo a noção de cinema como uma linguagem que representa uma realidade, mas sim, como criadora de realidade. Como diz Montebello, “ir ao cinema é sempre entrar em um universo, iniciando um universo em devir.”²² Nossos estudos serão guiados por essa perspectiva que entende o cinema não como uma arte representativa, que deva ser interpretada, mas que produz uma realidade que está em permanente variação e diferenciação. Nas palavras de Deleuze, “o cinema não reproduz corpos, ele os produz com grãos, que são os grãos de tempo”²³.

1.3 – Bergson pavimenta o encontro entre filosofia e cinema

Os conceitos deleuzianos de imagem-movimento e imagem-tempo são criações filosóficas geradas com os filmes, ou seja, a partir das ideias cinematográficas, e não das teorias

¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, p. 95.

²⁰ SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2015, p.76.

²¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 100.

²² MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Op. cit., p.26.

²³ DELEUZE, Gilles. *Dois Regimes de loucos: textos e entrevistas*. Edição preparada por David Lapoujade. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª edição), p. 307.

sobre cinema. Esses conceitos trazem em sua gênese ecos da filosofia bergsoniana a partir de uma perspectiva deleuziana, isto é, no sopé dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, estão os conceitos bergsonianos de imagem, movimento e tempo.

Em *Cinema 1, a imagem-movimento*, Deleuze dedica dois capítulos a comentar Bergson. Esses comentários nos ajudarão a observar mais de perto como Deleuze lançará mão da filosofia bergsoniana, que o orientará em seu pensamento acerca das imagens cinematográficas, na constituição de uma imagem do pensamento sobre o qual o cinema se alicerçará. Isto é, através desses dois comentários, analisaremos como a filosofia de Bergson contribui para a realização de *Cinema 1* e *Cinema 2* e, dessa forma, tentaremos dar a ver um vislumbre de como Deleuze promove o encontro entre esses dois terrenos de criação, o cinematográfico e o filosófico.

Abrindo seus estudos sobre cinema, no primeiro comentário a Bergson, Deleuze vai explorar o conceito de movimento, que será fundamental ao conceito de imagem-movimento, sobre o qual todo o domínio do cinema em seu conjunto será estruturado. Já no quarto capítulo do primeiro livro, Deleuze abordará os conceitos de imagem e percepção desenvolvidos por Bergson, também essenciais para os desdobramentos das reflexões de Deleuze acerca da sétima arte. A partir daí, nos debruçaremos sobre repercussão desses conceitos em relação às operações básicas do cinema: o enquadramento, o plano e a montagem.

1.4 – O movimento

A partir de *Matéria e Memória*, publicado em 1896, com desdobramentos em *A Evolução Criadora*, de 1907, o filósofo francês Henri Bergson coloca uma nova forma de pensar o movimento, evocando uma nova filosofia, relacionada à ciência moderna, rompendo com uma compreensão de movimento da filosofia antiga. Deleuze explica que na antiguidade, o movimento se constitui por meio de instantes ou posições privilegiadas, relacionado a elementos inteligíveis, Formas transcendentais ou Ideias, que eram elas próprias, diz Deleuze, eternas ou imóveis. Esses pontos privilegiados que reconstituem o movimento através do decurso regulado de uma forma para outra, se referem a poses ou modelos quando pensados imageticamente. A filosofia antiga, observa Bergson, instala-se no imutável, onde a passagem entre uma forma e outra era desprovida de interesse. No entanto, diz o filósofo, “há o devir, é um fato. Tendo posto apenas a imutabilidade, como faremos com que dela surja mudança?”²⁴.

²⁴ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*, 2005 [1907]. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005, p. 342.

A diferença entre as concepções de movimento da filosofia antiga e da ciência moderna, está, diz Bergson, no fato de que “a ciência antiga acredita conhecer suficientemente seu objeto assim que anotou seus momentos privilegiados, ao passo que a ciência moderna o considera em todo e qualquer momento”²⁵. Isto é, há ainda nas duas concepções a ideia de reconstituição do movimento por meio de instantes ou posições, no entanto, após a revolução científica moderna, diz Deleuze, o movimento não se refere mais a instantes privilegiados ou poses (elementos formais transcendententes), mas ao instante qualquer. Ou seja, não há mais o momento essencial, quando, por exemplo, Galileu vai estudar a queda dos corpos. Ele considera qualquer momento durante seu curso, pois todos os instantes passam a valer²⁶. Na astronomia, física, geometria, “em toda parte, a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituiu a ordem dialética das poses”²⁷. Importante destacar que nesse estatuto, o tempo se torna uma variável independente, pois a questão da ciência moderna está no conhecimento de posições relativas dos elementos (instantes quaisquer) de um sistema em função do tempo tido como variável independente, valorizando a ideia de que há, portanto, um privilégio do tempo pela ciência moderna, embora reduzido a um modelo espacial. O cinema é constituído por imagens equidistantes entre si, os fotogramas impressos na película, reproduzindo o movimento reportando-o ao instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes. Dessa forma, Bergson demonstra com robustez a filiação do cinema à essa linhagem da ciência moderna, comenta Deleuze.

No entanto, Bergson observa que a concepção de movimento compreendida como o percurso de um ponto fixo (instante privilegiado ou instante qualquer) a outro, atravessando o espaço, é fruto de uma ilusão, já que o movimento encontra-se na passagem e a detenção seria a imobilidade. Para o filósofo, o movimento não pode ser reconstituído por meio de posições no espaço ou instantes no tempo, ou seja, por meio de cortes imóveis, a não ser que seja acrescentada aos instantes a ideia abstrata de uma sucessão, que daria uma ilusão de movimento. Portanto, não se deve confundir o movimento com o espaço percorrido pelo móvel, pois este é passado e o movimento é presente, é o ato de percorrer. Dessa forma, Bergson aponta, por exemplo, o falso problema que já habitava o mais antigo pensamento nos paradoxos de Zenão de Eleia²⁸, ao constituir o movimento por cortes imóveis. Na concepção bergsoniana,

²⁵ *Ibidem*, p. 347.

²⁶ MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Op. cit., p.14.

²⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 17.

²⁸ Zenão de Eleia (409 - 430 a.C.), dialético eleata, discípulo do imobilista Parmênides, formulou argumentos contra o movimento, isto é, supondo uma divisibilidade infinita do tempo e do espaço, sugerindo a impossibilidade do movimento. Tais argumentos configuram paradoxos pois contradizem a experiência do senso-comum de movimento. O argumento de *Aquiles e a Tartaruga* é exemplar nesse sentido. Segundo Zenão, se Aquiles e a tartaruga se movem em uma mesma direção, e a tartaruga inicia o percurso na frente, Aquiles nunca alcançará a tartaruga pois, inicialmente, terá que atingir o lugar de

o movimento real deixa de ser decomposto infinitamente por não estar mais vinculado a uma sucessão de posições no espaço ou a uma sucessão de instantes no tempo. Assim, diz Bergson, “quando Aquiles persegue a tartaruga, cada um de seus passos deve ser tratado como um indivisível, cada passo da tartaruga também. Após um certo número de passos, Aquiles terá pulado a tartaruga”²⁹. Para o filósofo, o movimento é indivisível, ou só se divide tornando-se outro movimento, mudando de natureza. Isto é, os movimentos são heterogêneos entre si, apresentando sempre qualidades diferentes, participando de uma duração concreta, irredutíveis entre si e irreprodutíveis.

O cinema reproduz o movimento por meio de 24 fotogramas fixos por segundo (no início eram dezoito fotogramas), ou seja, cortes imóveis, postos em sucessão artificial, fazendo as imagens desfilerem, oferecendo para Bergson, então, um movimento falso. Configura-se aí, em oposição à fórmula “movimento-real – duração concreta”, a fórmula “cortes imóveis + tempo abstrato”, que, ressalta Deleuze, é batizada pelo próprio Bergson de “a ilusão cinematográfica”, em *A evolução criadora*. O cinema, afirma Bergson, assimila-se à concepção de percepção natural, que é entendida como a seleção de imagens imóveis no fluxo do universo, à qual o movimento é acrescentado pelo espírito, isto é, “acionado por uma espécie de cinema interior”³⁰. Para Bergson, portanto, o cinema é um exemplo típico de movimento falso. Mas então Deleuze estaria se contrapondo à Bergson, seu principal aliado em seus estudos sobre cinema? Como havíamos mencionado anteriormente, Deleuze coloca em prática, nesse momento, um procedimento usual que é o de operar torções interpretativas ao se apropriar de pensadores que utiliza como intercessores para a criação de seu pensamento. Assim, Deleuze tensiona os conceitos de Bergson, para que seja estabelecida a conexão entre ele e o cinema.

Dessa forma, seguindo o Bergson de *Matéria e Memória* em contraponto ao Bergson de *A evolução criadora*, Deleuze observa que, apesar de o cinema operar pela sucessão artificial de fotogramas, o que ele oferece não é o fotograma, mas uma imagem-média, à qual o movimento não se acrescenta, pelo contrário, pertence à imagem como dado imediato. Pode-se entender a ocorrência de algo semelhante na percepção natural, no entanto, a ilusão aí é “corrigida antes da percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito, enquanto que no cinema a ilusão é corrigida ao mesmo tempo em que a imagem aparece”³¹ na tela de cinema. Ou seja, as condições artificiais de produção da imagem cinematográfica não implicam uma

onde partiu a tartaruga, e ela já terá se movido dali. Segundo Zenão, “o mais vagaroso nunca poderá ser alcançado nem mesmo pelo mais rápido”. *Col. Os Pensadores*, vol. 01 p.169.

²⁹ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Op. cit., p. 336.

³⁰ *Ibidem*, p. 331.

³¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 15.

ilusão do movimento. O que nos é oferecido pelo cinema, portanto, é uma imagem-movimento e não uma imagem à qual acrescentaria o movimento, diz Deleuze. O cinema, observa Roberto Machado, inventa a percepção de um movimento puro, que não é acrescentado à imagem, mas encontra-se em cada imagem, que se relaciona à identidade entre imagem e movimento, como veremos melhor oportunamente. Ou seja, o cinema faz do movimento o dado imediato da imagem, se caracterizando como uma arte que atinge o automovimento, ou seja, uma arte que dispensa artificios exteriores à própria imagem, como ocorre, por exemplo, com a sombra chinesa ou com fenacístoscópio, em que o movimento é acrescentado pela mão, ou mesmo, quando diante de um quadro de El Greco, em que o movimento é acrescentado pelo espírito.

Pierre Montebello observa a existência de uma posição dupla em Bergson, no qual, por um lado, o filósofo iguala as condições da percepção natural e da ilusão cinematográfica, em *A evolução Criadora*, e por outro, nos fornece uma teoria da percepção pura, dez anos antes, em *Matéria e Memória*, que propicia a Deleuze entender melhor o que acontece no cinema. Nesse caso, a *percepção pura* bergsoniana, designada por *percepção objetiva* em Deleuze, “ocorre no próprio movimento das coisas e vai além de nossa percepção natural”³². Em outras palavras, nossa percepção não começa pela percepção natural, se trata do inverso. Montebello explica, alicerçado por Bergson de *Matéria e Memória*, que “não entendemos a percepção natural e subjetiva (com suas paradas, limites, suas formas) se não nos dermos primeiro uma percepção objetiva, isto é, uma percepção do movimento”³³. Ou seja, a percepção pura ou objetiva ocorre no movimento das próprias coisas. Dessa forma, ao percebermos a imagem apresentando-se ao mundo, percebemos o movimento se efetuando. O movimento, portanto, é uma condição da percepção, é o que só pode ser percebido, e que “nos coloca em contato com algo que continua se movendo no espaço e mudando ao longo do tempo”³⁴. Montebello comenta que o aspecto revolucionário de *Matéria e Memória* está em propor uma concepção de movimento diferente da *A evolução criadora*. É quando a filosofia descobre o movimento absoluto no cerne das próprias coisas, que faz com que o cinema reencontre exatamente a imagem-movimento, afirma Deleuze³⁵.

Deleuze apresenta um argumento complementar sobre o fato de Bergson não ter relacionado ao cinema a descoberta da imagem-movimento em *Matéria e Memória* em 1896, ou seja, apenas um ano após a histórica exibição inaugural de cinematógrafo no “Grand Café”

³² MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Op. cit., p.18.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 16.

em Paris, realizada pelos irmãos Lumière. Ele ressalta que Bergson faz a crítica ao cinema ainda em seus primórdios, quando a imagem-movimento ainda não existia, já que o aparelho de filmagem era muito rudimentar, confundindo-se com o projetor, e os planos cinematográficos eram fixos, espacial e formalmente imóveis. Deleuze postula, a partir de Nietzsche, que “a essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no seu decorrer, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidam”³⁶. O cinema só irá conquistar sua essência através da montagem, da câmera móvel que permitirá a passagem do caráter estritamente espacial do plano para o temporal, e com cortes móveis substituindo os cortes imóveis. Apenas por volta de 1915, o cinema atingirá uma certa maturidade técnica, tendo como marco em sua história o filme *O nascimento de uma nação (1915)*, de D.W. Griffith, ou seja, depois até mesmo de *A Evolução Criadora*, publicada em 1907.

1.5 – Cortes móveis e cortes imóveis: os dois aspectos do movimento

Falamos das diferenças entre a concepção de movimento na filosofia antiga, que o compreende como constituído por instantes privilegiados, cortes imóveis, e na ciência moderna, que o define também por cortes imóveis, mas em função de instantes não privilegiados, não posados e não eternos, concepção moderna à qual o cinema se filia. Deleuze observa uma conversão total da filosofia quando Bergson reporta o movimento aos instantes quaisquer, pois nos permite pensar a produção do novo, “isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos”³⁷. Ou seja, o movimento deixa de ser vinculado a poses eternas, modelos fixos, acompanhados de um caráter teleológico, onde o todo é dado na ordem eterna das formas e das poses. O cinema parece vir coroar no campo das artes tal conversão, aponta Deleuze, assumindo um papel importante nessa nova forma de pensar.

Também observamos que, para Bergson, ainda assim, em tais condições, tanto na antiguidade quanto na modernidade, o movimento é perdido ao ser reconstituído por meio de pontos no espaço ou instantes no tempo, já que o movimento real se dá no intervalo entre um ponto e outro, e ao se interromper, ou seja, ao submeter-se a posições fixas, o movimento cessa. Um filme cinematográfico, de acordo com a compreensão de Deleuze, oferece, através da projeção sucessiva de imagens em função do instante qualquer, um movimento automático como dado imediato da imagem. Isto é, “não depende mais de um móvel ou de um objeto que

³⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁷ *Ibidem*, p. 21.

o execute, nem do espírito que o reconstitua”³⁸, como em algumas imagens pictóricas em que o movimento é sugerido e ativado subjetivamente pelo espectador. O movimento está na própria imagem.

Há ainda uma outra perspectiva do movimento bergsoniano, que será, assim como as anteriores, fundamental para a compreensão da estrutura do cinema: o movimento como *corte móvel* da duração, isto é, no todo. Deleuze nos explica que o todo é o que impede cada conjunto de se fechar sobre si próprio. O todo é “como o fio que atravessa os conjuntos, e confere a cada um deles a possibilidade necessariamente realizada de um se comunicar com o outro”³⁹. Remetendo mais ao tempo do que ao espaço, o todo é o Aberto.

Deleuze distingue dois aspectos do movimento. O primeiro como translação de objetos ou partes no espaço, no qual estas partes constituem *cortes imóveis* em um tempo abstrato, artificial. É o instante como corte imóvel do movimento. Ao mesmo tempo, o movimento exprime uma mudança de natureza, qualitativa, no todo, que é o seu aspecto de mutação. É o movimento que se estabelece entre os *cortes imóveis*, remetendo os objetos ou partes à duração de um todo que muda. É o movimento como “nexo entre partes, e é afecção do todo”⁴⁰. O todo é o aberto, pois é o que nunca pode ser dado, é o que muda incessantemente na duração, fazendo surgir algo novo. Tal movimento, que estabelece a relação entre os objetos e a duração, é o próprio *corte móvel*, que exprime a mudança no todo. É o movimento qualitativo.

Como afirma Deleuze, “Bergson descobre que, sob o traslado local, há sempre um transporte de natureza outra”⁴¹. Deleuze cita o exemplo do animal faminto que não se move de um ponto a outro à toa, mas para comer, para migrar. O que muda aí não é somente o estado do animal que saciou a fome, mas o estado do todo que compreende o ponto de que saiu o animal e o lugar onde ele encontrou o alimento. Ou seja, “por meio do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade”⁴². O todo não se confunde com os conjuntos, pois estes são artificialmente fechados e estão no espaço enquanto o todo é a “própria duração na medida em que não para de mudar”⁴³, fazendo com que os conjuntos nunca se fechem completamente. Ao contrário, o todo faz com que os conjuntos estabeleçam vínculos entre eles e também com um

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2, a imagem-tempo*. Op. cit., p. 227.

³⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 36.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012 [1966], p. 41.

⁴² DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 25.

⁴³ *Ibidem*, p. 26.

conjunto mais vasto, unindo-os ao universo. É o que engendra a transformação. Isto é, o todo “remete mais ao tempo ou até mesmo ao espírito do que à matéria e ao espaço”⁴⁴.

Pelo movimento, diz Deleuze, “o todo se divide nos objetos e os objetos se reúnem no todo: e, justamente entre os dois, ‘tudo’ muda”⁴⁵. A relação entre os cortes imóveis, translação entre os objetos dentro de um conjunto, o corte móvel, que exprime a mudança de natureza, qualitativa, e a própria duração pura ou mudança, será de suma importância para entendermos mais à frente a correlação com as três operações básicas do cinema: o enquadramento, a determinação de um conjunto provisório artificialmente fechado; o plano, a determinação dos movimentos que se distribuem no conjunto fechado; e a montagem, onde o movimento exprime a variação no todo.

Em suma, Deleuze distingue três teses de Bergson sobre o movimento, organizadas por nós da seguinte forma: a partir da distinção de duas maneiras históricas de se pensar o movimento, uma relacionada à filosofia antiga onde o movimento remete a formas imóveis, e outra relativa à ciência moderna, que remete o movimento ao instante qualquer; a partir de uma compreensão que destitui a ideia de um movimento que se dá por pontos fixos no espaço, em prol da concepção de um movimento que se encontra na passagem entre um ponto fixo e outro, ou seja, um movimento que se caracteriza pelo ato de percorrer, indivisível, que só se divide tornando-se outro movimento; e por fim, a partir da compreensão de um movimento como corte móvel do todo, isto é, da duração. Um movimento que exprime a mudança na duração ou no todo.

Não percebemos o movimento que é o tempo (mudança), diz Montebello, mas apenas o movimento de translação, a alteração de partes ou objetos no espaço. Ou seja, a percepção dos cortes imóveis parece ser mais evidente em relação aos cortes móveis da duração. Porém, sempre que ocorre translação de partes no espaço, continua Montebello, há também mudança qualitativa no todo. Isto é, embora imperceptível, “a mudança é a condição de direito da percepção, é o que só pode ser percebido, perfura a percepção espacial, elevando-se à sua dimensão superior, o tempo”⁴⁶. Talvez essa seja a maior aventura do cinema: acentuar as transformações na duração, tornando visível o próprio tempo.

⁴⁴ *Idem*, p. 36.

⁴⁵ *Idem*, p. 26.

⁴⁶ MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Op. cit., p.19.

1.6– Luz, percepção, ação: A imagem

Em *Matéria e Memória*, Henri Bergson coloca a seguinte definição: “a matéria é para nós um conjunto de imagens”⁴⁷. Esse conjunto de imagens constitui o universo, onde todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras por todas as suas faces, em um estado de coisas que não para de mudar, sob leis constantes, chamadas por Bergson de leis da natureza. Uma matéria fluente, diz Deleuze, “onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam designáveis”⁴⁸. A matéria, isto é, o conjunto de imagens que constitui o universo, está em constante movimento, sem nunca parar de se propagar. De fato, não há distinção entre o objeto móvel e o movimento executado ou recebido, ou seja, todas as coisas se confundem com suas ações e reações, em uma variação universal. Há, portanto, uma identidade entre imagem, o conjunto daquilo que aparece, e movimento, significando também uma identidade entre imagem-movimento e matéria. Assim, o universo é constituído por imagens-movimento, e o conjunto infinito dessas imagens-movimento constituem um plano de imanência.

Em outras palavras, o universo material, que se constitui por imagens que existem em si, pois não há nada escondido por trás da imagem, se estabelece como um plano de imanência onde são recortados sistemas fechados, conjuntos finitos. Esse plano de imanência é, como diz Deleuze, “o movimento (a face do movimento) que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema ao outro, a todos atravessa, embaralha, e os submete à condição que os impede de serem absolutamente fechados”⁴⁹. O universo material (movimento), o plano de imanência, é a exterioridade, um plano sobre o qual os sistemas fechados (conjuntos finitos) se destacam. Como vimos anteriormente, ele é o corte móvel que exprime a mudança qualitativa, perspectiva temporal. É nele que se opera o corte imóvel, movimento de translação de objetos que ocorre nos sistemas fechados.

E o plano de imanência, diz Deleuze, é inteiramente luz. “A identidade da imagem e do movimento tem por motivo a identidade da matéria e da luz”⁵⁰. O conjunto dos movimentos, das ações e reações, série de blocos de espaço-tempo vibrantes, como expõe o filósofo, é luz que se propaga ininterruptamente sem jamais ser revelada. Luz que se difunde sem resistência e sem perda. É o conjunto das imagens-movimento que segue se propagando em todas as direções enquanto a luz não for refletida. Como uma fotografia já batida, translúcida, mas a que

⁴⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011 [1896], p. 1.

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 97.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 100, 101.

“falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem”⁵¹. Como um projetor de cinema que dispara o jato de luz sem uma tela em que possa ser refletido o filme. Nessa perspectiva em que tudo é imagem, movimento e luz que se expande em um infinito marulho universal, onde imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as faces, em um encadeamento imediato entre ação e reação, nenhum fator diferente, de uma outra natureza, é introduzido.

Mas existem imagens especiais, que aparam a luz, desempenhando, de certo modo, o papel da tela, diz Bergson, constituindo uma consciência. A “imagem de luz choca-se com um obstáculo, como uma opacidade que vai refleti-la”⁵². São as imagens ou matérias vivas, corpos com nervos aferentes que transmitem estímulos aos centros nervosos, que por sua vez, por nervos eferentes, conduzem estímulos à periferia, constituindo assim um esquema sensório-motor. Esse esquema permite um intervalo entre a ação e a reação, no qual essas imagens recebem ações sobre uma face, e não mais em todas as faces, reagindo por meio de outras partes. Essa imagem particular que é o nosso corpo ocupa um centro, uma posição privilegiada diante das outras imagens que o cercam, pois, como as outras imagens, atua recebendo e devolvendo movimento. No entanto, possui a capacidade de escolher e explorar a região ao seu redor, podendo exercitar-se em várias ações possíveis. O corpo é, portanto, um centro de ação e uma zona de indeterminação. Imagens vivas, diz Deleuze, “que se formam no universo acentrado das imagens-movimento”⁵³. É por intermédio dessas imagens especiais, matéria viva, nosso corpo, zona de indeterminação, imagens que constituem um esquema sensório-motor que permite um intervalo que retarda as reações, podendo selecionar, organizar e integrar ou não os elementos em um movimento inédito, que o novo é produzido.

As imagens especiais, isto é, os seres vivos, então, isolam o que lhes interessa da matéria, deixando-se atravessar por aquelas imagens que lhes são indiferentes. As imagens recolhidas tornam-se percepções. Ou seja, a percepção ocorre quando a imagem privilegiada (imagem viva), imersa nesse incessante universo em movimento, obscurece o que não interessa, operando um enquadramento da imagem:

não é iluminar o objeto, mas ao contrário, obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaque-se como um quadro.⁵⁴

⁵¹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Op. cit., p. 36.

⁵² DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 105.

⁵³ *Ibidem*, p. 105.

⁵⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Op. cit., p. 34.

Deleuze comenta que, ao contrário de um pensamento tradicional na filosofia⁵⁵ que pensa a luz ao lado do espírito, uma luz da consciência que ilumina as coisas com um feixe de luz, desvelando-as, permitindo a visão de todos os elementos, o que existe na verdade são as coisas já iluminadas por elas mesmas. A percepção não acrescenta nada, mas subtrai, do conjunto das imagens, uma imagem que é menos que sua simples presença. Uma imagem que, ao se tornar percepção, é suprimida do que a precede e do que a segue, isto é, abandona algo dela mesma, tornando-se um objeto material, isolada do fluxo da totalidade das imagens⁵⁶. A operação de enquadramento realizada pela percepção é a instauração dos sistemas fechados sobre o plano de imanência, isto é, sobre o universo material. Essa perspectiva fortalece a tese de que os conjuntos são artificialmente fechados, mas nunca completamente, já que eles constituem, primeiramente, o todo, antes de tornarem-se sistemas fechados ou conjuntos finitos. Dessa forma, o todo é o que faz com que o conjunto nunca se feche, mantendo-o aberto por algum ponto, como se houvesse um fio tênue que liga o conjunto ao resto do universo.⁵⁷

Bergson inova ao descobrir a origem das imagens nas próprias coisas ao invés de dentro da consciência. Diferenciando-se da fenomenologia de Husserl, filósofo que também buscou superar o dualismo entre realismo e idealismo e para quem “toda consciência é consciência de algo”, ancorando a consciência nas coisas, Bergson entende que toda consciência é algo, isto é, a própria coisa. No entanto, diz Deleuze, “trata-se de uma consciência de direito, difusa em toda a parte, que não se revela”⁵⁸, translúcida, como uma fotografia tirada em todas as coisas e em todos os pontos. A consciência de fato é constituída pela imagem viva, que oferece a tela para que a luz seja refletida. Como demonstra Bergson:

Perceber todas as influências de todos os pontos de todos os corpos seria descer ao estado de objeto material. Perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste antes de tudo nesse discernimento prático.⁵⁹

Nessa operação que se assemelha ao enquadramento cinematográfico, a percepção contrai esse imenso horizonte em que as imagens são indiferentes e uniformes, com o propósito

⁵⁵ Deleuze cita a fenomenologia como participante dessa tradição antiga, em que, “em vez de fazer da luz uma luz de interior, abria-a para o exterior, um pouco como se a intencionalidade da consciência fosse o raio de uma lâmpada elétrica (“toda consciência é consciência de alguma coisa..”). DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 102.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 25.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Op. cit., p. 49.

de escalonar distintamente os objetos que ela circunscreve, facilitando a ação do corpo para tocá-los ou movê-los. Isto é, “a percepção, tal como a entendemos, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós”⁶⁰. O enquadramento, isto é, o isolamento de certas ações sofridas, é a composição de um sistema fechado que se constitui sobre o plano de imanência. Nesse processo, não há mais um encadeamento imediato entre ação e reação, ou seja, não há mais um mero prolongamento da excitação recebida, em que as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as faces e se encadeiam com a ação recebida como uma simples retransmissão. O intervalo retarda a reação, que agora seleciona e organiza seus elementos, integrando-os em um movimento novo. Assim, a percepção não é mais que uma seleção realizada pela matéria viva, que elimina das imagens todas aquelas que não lhe interessam. É a imagem refletida por uma imagem viva. Isto é, a percepção está na matéria e não em nós, imagens vivas. Encontra-se antes nas coisas do que no espírito, coincide com seu objeto. Dessa forma, “há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre ser e ser conscientemente percebidas”⁶¹.

1.7 – A imagem-movimento e seus avatares

Deleuze chama a atenção para a existência de um sistema duplo de referências de imagens no qual verificamos as mesmas imagens entrarem ao mesmo tempo. Inicialmente há um sistema absolutamente acentrado, de variação universal, em que as imagens agem e reagem umas sobre as outras por todas as suas faces e em todas as suas partes. É o sistema da percepção total, objetiva e difusa: são as próprias imagens-movimento. E coexiste com ele um outro sistema, em que as imagens-movimento são reportadas a um centro de indeterminação, em que todas as imagens variam para a imagem especial, a matéria viva, que recebe ações em uma de suas faces, reagindo por outras partes. É o sistema da percepção subjetiva. Como indica Deleuze, “vamos da percepção total objetiva, que se confunde com a coisa, a uma percepção subjetiva, que dela se distingue por simples eliminação ou substituição”⁶², constituindo a percepção propriamente dita. Assim, Deleuze, partindo da imagem-movimento, sistema da percepção total objetiva, distingue seus avatares, que, relacionados aos centros de indeterminação, são compreendidos a partir do intervalo de movimento próprio das imagens vivas. São eles: a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 58.

⁶¹ *Ibidem*, p. 35.

⁶² DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 107.

1.8 – A imagem-percepção, imagem-ação e a imagem-afecção

Como dissemos anteriormente, as imagens-movimento, ao se reportarem a um centro de indeterminação, fundam o sistema da percepção subjetiva, gerando o seu primeiro avatar, a imagem-percepção. Cabe lembrar que o centro de indeterminação é uma lacuna, um intervalo em que a percepção atrasa a reação. Deleuze explica que nessa operação entre as imagens-movimento e a imagem especial, o universo se encurva e se organiza, circundando essa imagem que se estabelece como um centro⁶³. Isto é, o universo das imagens-movimento torna-se periferia, adquirindo uma curvatura em torno do centro de indeterminação que é a imagem viva, formando um horizonte. Há, portanto, além de uma operação de subtração do que não interessa, uma operação ativa que se processa por uma reorganização do universo em relação à percepção, que já nos leva à imagem-ação, pois “a percepção é apenas um dos lados do desvio, sendo a ação o outro lado”⁶⁴.

A imagem-percepção, ao receber a excitação em uma face privilegiada, organiza uma resposta imprevista, inserida no esquema sensório-motor que lhe orienta para a (re)ação. A percepção é a medida da ação possível, que dispõe da distância para avaliar as promessas ou ameaças que vêm de fora. Essa distância, por sua vez, tem relação com a maior capacidade de agir do corpo, isto é, com a complexidade do seu sistema nervoso que permite uma percepção mais abrangente, isto é, de um campo mais vasto⁶⁵. Bergson cita o exemplo de organismos rudimentares, como os protozoários e equinodermos, sobre os quais o “tocar é passivo e ativo ao mesmo tempo”⁶⁶, isto é, devido à baixa complexidade do esquema sensório-motor, esses seres apresentam uma percepção que pouco difere de um impulso mecânico, seguido de um movimento necessário, limitado à nutrição ou defesa. Um corpo constituído por um esquema sensório-motor mais complexo, que proporciona, por exemplo, além da percepção tátil, uma impressão visual e auditiva, permite a capacidade de hesitar, isto é, perceber a uma certa distância e tempo as imagens que agirão sobre si, e, ao mesmo tempo, sua ação possível sobre elas, que pode ser a fuga delas ou união. É o mesmo fenômeno, diz Deleuze,

de desvio que se exprime em termos de tempo em minha ação e em termos de espaço em minha percepção: quanto mais a reação deixa de ser imediata e

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Op. cit., p. 58.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 28.

torna-se verdadeiramente ação possível, mais a percepção torna-se antecipadora, e libera a ação virtual das coisas.⁶⁷

O segundo avatar é a imagem-ação. Como já mencionamos, é o outro lado do desvio. Segue-se ao processo de encurvamento do universo que faz com que as coisas percebidas estendam sua face utilizável, “ao mesmo tempo que a minha reação retardada, que se tornou ação, aprende a utilizá-las”⁶⁸. É o desdobramento da percepção em ação, que ocorre no outro polo do esquema sensório-motor, mesmo que seja apenas em uma ação nascente, isto é, como micromovimentos de um corpo que se prepara para agir. A imagem-ação, então, é a face ativa em complemento à face perceptiva do centro de indeterminação.

No entanto, entre a especialização das faces-limite do intervalo, a perceptiva e a ativa, existe a imagem-afecção⁶⁹. Bergson sustenta que o centro, nosso corpo, “não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção”⁷⁰. A afecção está relacionada às sensações do corpo, ou seja, é a coincidência do objeto percebido com o próprio corpo, marcando “a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura”⁷¹. A imagem-afecção é o último avatar da imagem-movimento. Ocupa o intervalo sem preenchê-lo, estabelecendo um nexos entre o movimento recebido e o movimento executado, fazendo com que o movimento deixe de ser translação, tornando-o movimento de expressão, qualidade⁷².

Deleuze observa com Bergson o fato de que um organismo complexo, constituído por fibras sensitivas que regionalizam as excitações e estímulos motores, ao especializar uma de suas faces ou órgãos receptivos, condena à imobilidade outros pontos perceptivos. Esses pontos ou faces, incapazes de responderem ao movimento recebido devido a sua imobilidade, substituem a ação por “uma espécie de tendência motora”⁷³ que ocorre sobre a face ou nervo sensitivo. Trata-se de um esforço impotente, diz Bergson. Tal observação faz com que Deleuze identifique na imobilidade do rosto a região em que os movimentos expressivos mais afloram.

Todos nós, imagens especiais ou centros eventuais, somos um agenciamento dessas três imagens, isto é, “um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção”⁷⁴. Deleuze, então, promove a conexão entre esses três avatares da imagem-movimento

⁶⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 108.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 109.

⁷⁰ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Op. cit., p. 58.

⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p.109.

⁷² *Ibidem*, p. 110.

⁷³ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Op. cit., p. 58.

⁷⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 109.

e os signos cinematográficos. Ou melhor, associa aos avatares três planos espacialmente determinados do cinema: a imagem-percepção corresponde ao plano geral; a imagem-ação ao plano médio; e a imagem-afecção corresponde ao *close up* ou primeiro plano. O cinema clássico, observa Deleuze, é caracterizado por filmes que são compostos organicamente por esses três tipos de imagem, imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção, agenciados pela montagem.

1.9 – Conjugando o espaço, o movimento e o tempo na tela

Como observamos anteriormente, Bergson nos oferece três teses sobre o movimento: cortes imóveis, cortes móveis na duração e a própria duração pura ou mudança. Deleuze articula esses níveis do movimento com as três operações básicas do cinema, que são o enquadramento, o plano e a montagem. São os elementos constituintes de um filme, pelos quais o cineasta, ou o autor, termo usualmente empregado por Deleuze, inscreve seu estilo. Para Montebello, é imperativo pensarmos estas operações como coordenadas espaços-temporais de um devir-universo. O enquadramento relativo ao espaço, o movimento ao plano, e a montagem ao tempo. É mesclando espaço, movimento e tempo que o cineasta, como demiurgo ou feiticeiro, afirma Montebello, fará nascer um mundo⁷⁵.

1.9.1 – O quadro ou enquadramento cinematográfico

O cineasta promove um enquadramento quando determina o cenário - que pode ser uma *externa*⁷⁶ ou em estúdio - escolhe a posição da câmera e indica o ângulo da lente que fará o recorte – um plano aberto (uma lente de 9mm) ou um close (lente de 75mm ou mais) - coloca os objetos em cena, os atores em suas posições fixas, para, ato contínuo, filmar o plano. Isto é, ele definiu o espaço, ajustando todos os elementos em um conjunto fechado antes da cena acontecer. O enquadramento é a determinação de um sistema artificialmente fechado, compreendendo tudo que está presente na imagem. Fazer um universo, observa Montebello, é, de fato, “dar-se primeiramente um espaço e organizar as partes em um espaço”⁷⁷.

⁷⁵ MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Op. cit., p.28.

⁷⁶ Termo dado às filmagens que ocorrem fora do estúdio, geralmente ao ar livre, mas também a ambientes que não foram construídos para o filme, como um apartamento, uma fábrica, um hotel.

⁷⁷ MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Op. cit., p.28.

Deleuze classifica o quadro cinematográfico quanto à sua saturação ou rarefação, à concepção geométrica ou física, matemática ou dinâmica, ao ângulo do enquadramento, ao dentro e fora de quadro (ou *fora de campo*, termo mais usado). Isto é, destaca qualidades específicas relacionadas aos dados que o quadro comunica ao espectador, relativas à disposição das partes no sistema artificialmente fechado. Destacamos aqui a relação do quadro com o fora de campo. Diferentemente da pintura, por as imagens estarem em movimento, o que não está presente no quadro cinematográfico, comenta Montebello, não está tão ausente⁷⁸. Para Deleuze, todo enquadramento cinematográfico determina um fora de campo. No entanto, há dois aspectos diferentes do fora de campo, relacionados ao modo de enquadrar⁷⁹.

O primeiro aspecto nos mostra que quando um conjunto é enquadrado, isto é, visto, “há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior que, por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo fora de campo.”⁸⁰ Trata-se do aspecto relativo do fora de campo. Esse conjunto maior configura uma sequência ou cena cinematográfica⁸¹, que se constitui por conjuntos menores, que são os sucessivos planos que a compõem. Os filmes de western nos fornecem um tradicional exemplo: temos o close da arma sendo sacada do coldre do herói, ou seja, um conjunto estabelecido. Em seguida, um outro enquadramento nos revela, logo após o tiro, o inimigo alvejado no chão em uma rua cheia de espectadores que assistiam o duelo, portanto, um conjunto maior, mais abrangente, que compõe, junto com o primeiro conjunto, a cena do duelo. Outros conjuntos se relacionarão, isto é, novos enquadramentos comporão a cena. O conjunto de todos esses conjuntos, isto é, a cena composta pela sequência de planos, “forma uma continuidade homogênea, um universo ou um plano de matéria propriamente ilimitado”⁸², diz Deleuze. No entanto, reforça o filósofo, esse conjunto de todos os conjuntos (a cena que comporta vários planos), não configura um todo, embora esse conjunto ou conjuntos estejam necessariamente conectados indiretamente ao todo, que é a duração. O todo, como já dissemos, é o fio que atravessa os conjuntos, o que os impede de se fecharem. É o que permite a comunicação entre eles. Por isso é o Aberto, e remete mais ao tempo do que ao espaço.

Um sistema fechado nunca é absolutamente fechado; por um lado ele é ligado no espaço a outras sistemas por um fio mais ou menos “tênué”, e por outro é

⁷⁸ *Ibidem*, p. 30.

⁷⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 36.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Uma cena ou sequência no cinema é compreendida por um conjunto de planos que a compõe. Exemplo: a cena de Carlitos dentro da fábrica é composta pelos planos do chefe vigiando os trabalhadores, do Carlitos sendo engolido pela máquina, do detalhe do trabalhador ligando as máquinas e etc.

⁸² DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 36.

integrado ou reintegrado a um todo que lhe transmite uma duração ao longo do fio.⁸³

Essa relação com o todo que é a duração nos leva ao segundo aspecto do fora de campo, o aspecto absoluto, “através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto da ordem do visível”⁸⁴. Como exemplo, Deleuze menciona *Gertrud* (1965), de Dreyer. No filme, quanto mais fechado o plano, reduzido até duas dimensões, “mais [a imagem] está apta a se abrir para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o Espírito”⁸⁵, como na cena em que Gertrud lê em seu quarto um poema que redigira quando jovem, e os versos, enquadrados em um plano detalhe, conectam a imagem ao fora de campo absoluto: “só olhe para mim, sou jovem? Não, mas já amei”, recita Gertrud, atravessada pela duração que extrapola o ambiente espacial determinado pelo enquadramento.

O primeiro aspecto cumpre a função de acrescentar espaço ao espaço, remetendo ao fora de campo o que está alhures, ao lado ou em volta. O segundo aspecto testemunha algo transespacial e espiritual, “um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos”⁸⁶. Em síntese, há um conjunto mais vasto que prolonga o enquadramento (aspecto relativo do fora de campo), conexão atualizável com outros conjuntos. Por outro lado, há um todo que o integra (aspecto absoluto do fora de campo), numa conexão virtual com o todo. Esses dois aspectos se misturam constantemente.

1.9.2 – O plano ou imagem-movimento

Os personagens se movimentam em um quadro, alterando suas posições no espaço. No entanto, essas modificações, além de provocarem variações espaciais, ou seja, no conjunto artificialmente fechado ou entre os conjuntos, também exprimem mudanças absolutas no todo. Isto é, quando Michael Corleone⁸⁷ atravessa o ambiente, deslocando-se de sua mesa até o banheiro, pega a arma, retorna, atira nos dois homens, saindo em seguida do restaurante, esta cena não exibiu apenas uma alteração de posições no espaço. Algo no filme mudou. Michael acaba de se lançar no mundo do crime, e tudo se modifica. Ou melhor, ocorre uma mudança no todo, que se desfigura naquele momento, para reconfigurar-se novamente. O plano é a determinação do movimento estabelecido no sistema fechado, entre as partes ou objetos, que

⁸³ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 38.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Protagonista do filme *O Poderoso Chefão* (1972), de Francis Ford Coppola.

são os cortes imóveis. E, como apontamos anteriormente, o movimento entre os cortes imóveis também remete as partes à duração de um todo que muda. O plano é a imagem-movimento, e engendra esses dois aspectos do movimento. Ou seja, tem uma face voltada para o conjunto, traduzindo modificações espaciais entre as partes, e outra voltada para a mudança do todo, que se refere ao corte móvel da duração.

Em outras palavras, o plano ocupa uma posição intermediária entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ou seja, apresenta o duplo aspecto do movimento, como já havíamos mencionado: o de translação entre as partes em um conjunto ou conjuntos artificialmente fechados, que se estendem no espaço; e o aspecto de mutação, “mudança de um todo que se transforma na duração”⁸⁸. O plano assegura a passagem, a conversão, a circulação de um aspecto ao outro. Deleuze observa que as modificações de posição de partes em um espaço seriam arbitrárias se não exprimissem também uma alteração qualitativa no todo que atravessa o conjunto.

Tal movimento, que modifica a posição relativa de conjuntos imóveis só é necessário se exprime algo que está acontecendo, uma mudança no todo que passa, ele mesmo, por modificações.⁸⁹

O plano age como uma consciência cinematográfica, que não é o espectador nem o herói. É a câmera, que pode assumir uma perspectiva humana, mas também inumana ou sobre-humana, como, por exemplo, quando é acoplada à superfície de um vagão, exibindo a perspectiva do trem em movimento, ou ao fazer o mesmo movimento circular de uma máquina industrial, planos presentes em *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. Deleuze cita o exemplo do filme *Os pássaros* (1963), de Hitchcock, em que, em certo plano, há uma percepção única, humanizada de um todo pacífico entre três fluxos de movimento, a água do lago, o pássaro e o personagem no barco. Os fluxos exteriorizam-se uns dos outros, fragmentando-se, quando o pássaro ataca a pessoa no barco. O todo torna-se “a consciência única ou a percepção de um todo dos pássaros, uma natureza passarizada, voltada contra o homem”⁹⁰. O todo se reconfigurará, mas terá mudado. É o próprio movimento, diz Deleuze, que se decompõe e se recompõe. Certos grandes movimentos no cinema, observa o filósofo, são a assinatura de um autor, caracterizando o todo de um filme⁹¹. Ou seja, trata-se da estilística do cineasta,

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 40.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 41.

⁹¹ *Ibidem*, p. 42.

O movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um a outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo, ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano, o intermediário concreto entre o todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes que não para de converter um no outro segundo suas faces.⁹²

Em síntese, portanto, o plano divide a duração em movimentos de translação entre os objetos ou partes de um conjunto artificialmente fechado, e reúne esses movimentos heterogêneos em uma duração única, assumindo o papel intermediário entre a montagem temporal e o quadro espacializante.

1.9.3 – A montagem cinematográfica

Quando o primeiro filme foi realizado, a montagem não existia. Filmes como *A saída dos operários das Usinas Lumière* (1895), ou *A chegada do trem na estação* (1895), ambos dos irmãos Lumière, eram experiências cinematográficas compostas por um plano único e câmera imóvel, recepcionadas como novidades tecnológicas. Para muitos teóricos e cineastas, o cinema se consolida como arte quando descobre a montagem. Segundo Jean-Claude Carrière, “não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição”⁹³. Essa afirmação demonstra o lugar de apreço que a montagem ocupa na concepção de cinema e na sua realização.

O cinema, em seu primeiro momento, se caracterizava pelo enquadramento único, definido por um ponto de vista frontal, determinado por um plano fixo que não se modificava, onde o único movimento que existia era o dos personagens e objetos, executados naquela fatia de espaço. Nesse período, o cinema era constituído por imagens em movimento e não imagem-movimento, observa Deleuze. O movimento se libera, emancipando-se das pessoas e das coisas de duas formas, por meio da câmera móvel, que permite uma variedade de planos, eles mesmos, agora móveis, e por meio da montagem, que opera a conexão ou *raccord* de planos e sua relação com a duração ou o tempo.

⁹² *Ibidem*, p. 43-44.

⁹³ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem do cinema*. Tradução de Fenando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995, p.14.

A montagem traz a última coordenada espaço-temporal do devir-universo, ao acrescentar a dimensão do tempo ao universo/cinema deleuziano, unindo-se ao quadro (espaço) e ao plano (movimento). Ela promove o agenciamento das imagens-movimento (os planos), extraindo delas o todo, constituindo uma imagem indireta do tempo. Ou seja, extrai das imagens-movimento a imagem do tempo que é inferida da composição delas (da sequência de planos) e seus nexos.

Deleuze comenta que há muitas maneiras de se conceber o tempo em função do movimento, de acordo com múltiplas composições ou agenciamentos entre as imagens-movimento. A partir daí, o filósofo identifica quatro grandes tendências de montagem do cinema clássico: a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra, a intensiva da escola expressionista alemã. Diante desta variedade prática e teórica, o aspecto da montagem que permanece em todas elas é o de colocar a “imagem cinematográfica em correspondência com o todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto”⁹⁴, e o de constituir uma imagem indireta do tempo, submetida ao movimento. É a montagem característica do cinema clássico, da narrativa tradicional, como veremos no segundo capítulo.

1.10 – Um cinema imanente

A partir dos conceitos de imagem e movimento bergsonianos, articulados com o movimento, o espaço e o tempo cinematográficos, Deleuze estabelece um plano de imanência nos indicando o que é pensar em cinema. Para o filósofo,

O plano de imanência não é o conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento.⁹⁵

Ou seja, são os conceitos de movimento e imagem de Bergson que tornam possíveis as articulações que Deleuze promove entre filosofia e cinema. A ideia de uma realidade constituída por imagens em movimento que se articulam entre si, tanto em conjuntos fechados (cortes imóveis) quanto em um todo aberto que expressa a duração pura ou a mudança (cortes móveis), é essencial para compreendermos o cinema a partir de Deleuze.

⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 92.

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Op. cit., p. 47.

Essa imagem do pensamento viabilizada pelo conceito de imagem-movimento possibilita a Deleuze pensar o cinema de maneira bastante original, na contracorrente das teorias tradicionais, que, em sua maioria, promovem uma semiologia do cinema, que compreende os filmes através de signos linguísticos. Isto é, aplica ao cinema modelos de linguagem, que, por sua vez, assimilam as imagens a enunciados. Deleuze observa que,

Desde que a imagem foi substituída por um enunciado, deu-se à imagem uma falsa aparência, ela foi privada de seu caráter aparente mais autêntico, o movimento. Pois a imagem-movimento não é analógica no sentido da semelhança: não se assemelha a um objeto que ela representaria.⁹⁶

Como já apontamos, a imagem, na concepção bergsoniana, é a própria constituição da realidade. Se tomamos o cinema como algo que distingue imagem e realidade, observa Deleuze, tenderemos a utilizá-lo como algo referencial, algo a ser descrito ou interpretado, e não há uma realidade pré-existente a ser descrita. Como observa Sauvagnargues,

A imagem é um ser, não uma cópia, uma representação no sentido de um ato psicológico ou psíquico. Não está no interior do cérebro, mas, ao contrário, o cérebro que é uma imagem como todas as outras. Há, portanto, um realismo da imagem. Esse realismo faz com que a imagem seja movimento e matéria: relação de forças, vibração movente da matéria. Definida assim, a imagem não está mais relegada ao plano das representações, mas assume uma existência física. É no contexto de uma nova hilética, uma nova filosofia da matéria, que o cinema assume todo seu interesse.⁹⁷

Alguns equívocos que Deleuze identifica nas teorias tradicionais que buscam relacionar o cinema a uma linguagem parecem estar associados ao aspecto narrativo do cinema. Para Deleuze, a narrativa “não é um dado aparente das imagens cinematográficas em geral, mesmo tendo sido historicamente adquirido”⁹⁸. Segundo o filósofo, a narrativa é consequência das combinações diretas das imagens aparentes, sensíveis em si mesmas. Isto é, a força do cinema não se encontra em seus aspectos narrativos, mas nos signos que constituem as imagens cinematográficas. Os signos, atenta Deleuze, “são as imagens consideradas do ponto de vista de sua composição e de sua gênese”⁹⁹. Isto é, o que efetua a Ideia cinematográfica é o signo. Diferentemente dos signos linguísticos, apontados por Deleuze como signos analógicos, pelo fato de o enunciado narrativo operar por semelhança ou analogia, por uma relação entre

⁹⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2, a imagem-tempo*. Op. cit., p. 48.

⁹⁷ SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Op. cit., p. 77.

⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2, a imagem-tempo*. Op. cit., 46.

⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 87.

significante e significado, os signos cinematográficos são puramente visuais (opsignos), sonoros (sonsignos), e até táteis (tatesignos). Eles constituem uma matéria sinalética, ou um enunciável, “que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais e até mesmo verbais (orais e escritos)”¹⁰⁰. Eles produzem efeitos, expressando um sentido. Anne Sauvagnargues comenta que “essa concepção intensiva da forma como relações de forças e afetos rompe definitivamente com qualquer hermenêutica de interpretação ao colocar a arte como imagem, afeto, percepção”¹⁰¹. O cinema, diz Deleuze, “faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a ‘fazer cinema’”¹⁰².

A narrativa cinematográfica, portanto, é constituída secundariamente, quando a linguagem apodera-se da matéria sinalética (uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática), e ela o faz necessariamente, diz Deleuze, transformando-a em enunciados que vão dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos. Ou seja, a narrativa “está fundada na própria imagem, mas não é dada”¹⁰³. Dessa forma, Deleuze nos orienta a uma compreensão do cinema como uma máquina que produz efeitos, isto é, o cinema não representa o mundo, mas se articula maquinicamente para produzir sensações, afetos e perceptos. A narrativa se compõe por um conjunto de enunciados em uma estrutura, operando necessariamente por semelhança, analogia ou por metáfora, algo que Deleuze rechaça. Para ele, signos só remetem a outros signos, e eles exigem uma “leitura literal”, uma leitura, que, como explica o comentador Sandro Kobol Fornazari, suspende as atribuições *a priori* de sentido em privilégio de uma leitura imanente do filme, “que prescinde, inclusive, tanto da intenção do autor como da avaliação que ele faz após a obra ter sido levada a público.”¹⁰⁴ Ou seja, Deleuze indica uma leitura que decifre o sentido dos signos a partir da relação entre eles. Poderíamos questionar então qual seria a legibilidade das coisas que não são enunciados narrativos? Deleuze propõe uma leitura dos filmes a partir dos signos mais básicos (pré-linguísticos), puramente semióticos, que nos levam a compreender a narrativa de outra forma ou a descoberta de uma outra narrativa.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 51.

¹⁰¹ SAUVAGNARGUES, Anne. Deleuze et l'art. Op. cit., p. 230.

¹⁰² DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 87.

¹⁰³ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2, a imagem-tempo*. Op. cit., p. 53.

¹⁰⁴ Extraímos o termo *leitura literal* de Sandro Kobol Fornazari, em seu artigo “Gilles Deleuze e o Cinema de Glauber Rocha”. Nele, Fornazari propõe analisar alguns filmes de Glauber Rocha através do procedimento que ele designa como “leitura literal”, que implica tratar a obra como expressão acabada – e não como *meio de expressão* – e, no entanto, reforça Fornazari, como abertura para uma experiência de produção de sentidos, em contraposição às leituras de cunho metafórico, que buscam interpretar os filmes remetendo as imagens a significados exteriores a elas. FORNAZARI, Sandro Kobol. *Gilles Deleuze e o Cinema de Glauber Rocha*. Filosofemas, v. II. São Paulo: Unifesp, 2016, p. 127-153.

Deleuze adota a semiótica, diferenciando-a da semiologia, pois esta, explica o filósofo, tende a fazer com que a linguagem se feche sobre si mesma, separando “a linguagem dos signos que constituem sua matéria-prima¹⁰⁵. Já a semiótica, considera a linguagem sempre em relação à matéria-prima da imagem-movimento, ou seja, em relação aos signos, que, de fato são transformados em enunciados quando apoderados pela linguagem, mas sem a recusa da modulação que ocorre sempre que a linguagem é reengendrada novamente por outros signos.

Dessa forma, Deleuze promove uma compreensão imanente do cinema, sem subordiná-lo ao uso de ferramentas conceituais externas, como a linguística, entre outras (psicanalíticas, sociológicas, fenomenológicas), valorizando a compreensão da sétima arte a partir do que há de mais elementar e de maior força nos filmes: suas imagens e seus signos. A partir dessa compreensão, examinaremos como as imagens e signos cinematográficos se conectam com o pensamento.

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2, a imagem-tempo*. Op. cit., p. 379.

CAPÍTULO II – CINEMA E PENSAMENTO

2.1 – Cinema, criação e pensamento

Em entrevista dada a Pascal Bonitzer e Jean Narboni na revista francesa *Cahiers du Cinema*¹⁰⁶, Deleuze explica que, ao desenvolver seus estudos sobre o cinema, não pretendeu fazer uma história do cinema, mas sim uma classificação ou uma taxonomia dos tipos de imagens e dos signos cinematográficos correspondentes. No entanto, Deleuze faz esse movimento tendo como pano de fundo a história do cinema, pois, uma análise das imagens e dos signos, diz o filósofo, “deve comportar monografias relativas aos grandes autores”¹⁰⁷, isto é, aos criadores dos tipos de imagens. O interesse pelo ato de criação dos autores de cinema se deve ao fato de que, como aponta o comentador Jorge Vasconcellos¹⁰⁸, o que Deleuze propõe é um pensamento do cinema, e não uma história ou teoria cinematográfica. Nas palavras do próprio filósofo, “há um pensamento nesses grandes autores, e [...] fazer um filme é assunto de pensamento vivo, criador”¹⁰⁹.

Assim, Deleuze nos mostra, através da gênese do conceito de imagem-movimento, analisada no primeiro capítulo, como o cinema pensa. Esse pensamento, como vimos, se dá pelas imagens, ou melhor, pelas imagens-movimento, estas, constituídas pela imagem-percepção, pela imagem-afecção e pela imagem-ação, isto é, por um regime de imagens que lhe é próprio, e que caracteriza o cinema clássico, o cinema que começou a ser produzido, em geral, como situa Deleuze, antes da segunda-guerra mundial. Também compreendido como narrativo, esse cinema apresenta algumas características que iremos analisar, no intuito de, em seguida, observarmos de que modo ele engendra o pensamento ao agenciar, através da montagem cinematográfica, essas imagens que o constituem. Deleuze entende que o cinema clássico comporta diversos cineastas e estilos cinematográficos particulares, no entanto, para analisar as conexões desse cinema com o pensamento, o filósofo irá ao cineasta russo Sergei Eisenstein para destacar três aspectos comuns a toda a filmografia constituída pela imagem-movimento. Nós o acompanharemos nesse exame.

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 64.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁸ VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Op. cit., p. 50.

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles. *Dois Regimes de loucos*. Op. cit., p. 228.

2.2 – O cinema clássico, um cinema narrativo

O cinema clássico, o cinema que pensa com imagens-movimento, apresenta algumas características relacionadas ao seu regime de imagens, que o configuram como um cinema narrativo¹¹⁰. Poderíamos afirmar que a principal característica está no fato de os filmes serem constituídos por um agenciamento entre imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação, os avatares da imagem-movimento, como vimos anteriormente, conformando um esquema sensorio-motor. O encadeamento entre esses tipos de imagens resulta em filmes caracterizados por percepções que se prolongam em reações, levando os personagens às ações. A associação entre essas imagens permite uma estruturação dramática que geralmente se desenvolve a partir de três tradicionais etapas ou atos de um roteiro cinematográfico clássico, que são: a introdução, a confrontação e o desfecho.¹¹¹ Em uma perspectiva deleuziana, essa estrutura pode ser caracterizada pela representação orgânica da grande forma SAS', onde há uma situação inicial (a introdução), que sofre uma ação (a confrontação ou desenvolvimento do enredo), culminando em uma outra situação, transformada pela ação (a conclusão ou desfecho). Mas há também a pequena forma ASA', quando há uma ação que revela a situação, desencadeando em uma nova ação.

Outro importante aspecto é o fato de a imagem-movimento implicar uma imagem indireta do tempo. Ou seja, o tempo nesses filmes é decorrente da sucessão de imagens, que se interiorizam em um todo através da montagem. Esta totalidade, por sua vez, se exterioriza ela mesma nas imagens encadeadas. Neste caso, o tempo está, portanto, subordinado ao movimento, já que ele é resultado de uma sequência de imagens que constituem o todo. Por sua vez, o todo é da ordem do tempo, é o aberto, é o que impede as imagens de se fecharem em si por atravessar todas elas. O todo é o que muda e não para de mudar de natureza a cada instante.

Há, portanto, um todo aberto, que por sua vez, corresponde a um todo orgânico. Deleuze ressalta que esse modelo do todo “supõe que haja relações comensuráveis ou cortes racionais entre imagens, na própria imagem, entre a imagem e o todo”¹¹², como condição para que exista uma totalidade aberta. Isto é, o encadeamento entre as imagens obedece a uma certa

¹¹⁰ O termo *cinema narrativo* está relacionado aqui, como coloca Jacques Aumont, ao encontro do cinema e da narração, isto é, ao ato de contar uma história. O autor lembra que essa relação nem sempre existiu, quando o cinema, bem em seu início, operava também como um instrumento de investigação científica ou um simples divertimento de feiras de novidades. AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus Editora, 2009, p. 89.

¹¹¹ Syd Field, professor e proeminente roteirista da indústria de cinema norte-americano, têm diversos trabalhos, livros e manuais acerca desse assunto.

¹¹² DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 86.

“normalidade” do movimento, em função dos objetos entre os quais ele é estabelecido. O que Deleuze chama de normalidade é a existência de centros, “centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio das forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel e de determinar o movimento”¹¹³. É o que garante os status do tempo como representação indireta pois há nesse procedimento de montagem uma continuidade sequencial das imagens, sem rompimentos ou movimentos aberrantes, ou seja, movimentos que se furtam a centragem, caracterizados, por exemplo, por falsos *raccords*¹¹⁴. No caso do cinema clássico, a passagem de uma imagem a outra se dá por cortes racionais nesse sentido, por prover um fluxo de continuidade entre os planos e as sequências. Neste cinema, as percepções e ações são encadeadas em espaços coordenados, configurando uma relação entre movimento recebido e movimento executado.

A narrativa clássica, portanto, ressalta Deleuze, “resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensório-motor.”¹¹⁵ Cabe ressaltarmos novamente que a narração não é um dado aparente das imagens, mas uma consequência das combinações entre elas. Ou seja, se o modelo do cinema americano se constitui como cinema narrativo, isso se deve pela natureza das imagens e seus signos, agenciadas organicamente pela montagem. Jorge Vasconcellos é categórico ao dizer que a montagem é o coração do cinema clássico, o seu elemento mais relevante, que permite, através da articulação entre as imagens-movimento, o desenvolvimento do perfil dos personagens em uma cadeia de ações e reações, estruturando uma história contínua, constituindo a essência do cinema narrativo. Ele estabelece assim, acompanhando Deleuze, uma relação direta entre a montagem e a narratividade¹¹⁶. Não por acaso, Deleuze vai até Eisenstein para entender as conexões gerais do cinema clássico com o pensamento, já que o cineasta russo desenvolveu vasto material acerca da montagem cinematográfica, o que permite ao filósofo relacioná-la à constituição de um pensamento através dos filmes.

Em síntese, o cinema clássico se caracteriza por um regime orgânico de imagens, que “opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade”¹¹⁷, que é o todo. Os aspectos da imagem-movimento que acabamos de observar

¹¹³ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 61.

¹¹⁴ O termo *raccord* é utilizado em sua língua original (francês), significando a conexão entre as imagens cinematográficas.

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 47.

¹¹⁶ VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Op. cit., p. 60.

¹¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 90.

assumem a particularidade de uma introdução para assuntos que iremos aprofundar ao longo desta dissertação.

2.3 – O cinema clássico e o pensamento

Após vermos como o cinema pensa no primeiro capítulo, agora nos importa entender de que maneira o cinema clássico efetua conexões com o pensamento. O interesse pelo cinema e o pensamento é algo que se manifestou logo no seu início, através de grandes cineastas como Sergei Eisenstein, Abel Gance, Dziga Vertov, Jean Epstein. Como relata Deleuze, esses pioneiros da sétima arte, ao fazerem e pensarem o cinema, partiram de um aspecto muito peculiar e original que o cinema trazia enquanto arte industrial, que era o fato de o cinema atingir o automovimento, isto é, apresentar um movimento automático como dado imediato da imagem. Em outras palavras, surge uma arte que apresenta um movimento que prescinde de algo que o execute, como o movimento de bailarinos executado por seus corpos, ou de um espírito que o reconstitua, como quando estamos diante de um quadro de Caravaggio. Esse automatismo do movimento é concebido como a condição para que se produza um choque no pensamento, comunicando vibrações ao córtex, tocando diretamente o sistema nervoso central.¹¹⁸ O automatismo das imagens gera em nós um autômato espiritual, diz Deleuze, nos inserindo em um circuito com a imagem-movimento, designando “a potência comum do que força a pensar e do que pensa sob o choque: um *noochoque*”¹¹⁹. Dessa forma, buscaremos entender um pouco melhor sobre esse aspecto do automatismo do cinema e a concepção de autômato espiritual, ou seja, analisaremos a associação estabelecida entre a técnica cinematográfica e a mente do espectador, e a consequente produção de pensamento.

Como expõe Deleuze em seus cursos sobre cinema e pensamento realizados em 1984¹²⁰, o caráter automático do cinema apresenta dois sentidos. O primeiro é o técnico, referente à gravação e projeção, isto é, à base tecnológica da imagem automática. O segundo sentido está relacionado à imagem. Por um lado, esse automatismo da imagem apresenta um aspecto que o vincula ao conteúdo, que Deleuze chama de aspecto incidental. Ele supõe a existência de uma conexão profunda entre a imagem cinematográfica e a profusão de autômatos na

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 227.

¹¹⁹ A palavra grega *noos* significa psique, mente, pensamento. DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 61.

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 30 de outubro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=5>. Acesso em: 18 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

cinematografia, como sonâmbulos, zumbis, *golens*. O filósofo cita como exemplo autômatos nos filmes do expressionismo alemão, e aí podemos mencionar o robô em *Metrópolis*, de Fritz Lang, ou o vampiro em *Nosferatu*, de Murnau. Mas também cita exemplos do pós-guerra, do cinema moderno, como em Bresson, cineasta francês, que concebia os atores de seus filmes como *modelos* cinematográficos, em substituição aos atores de teatro, engendrando-os numa dinâmica de repetição para que eles atuassem “sem pensar”, com gestos e vozes automatizadas¹²¹. Poderíamos pensar que nesses filmes o esquema sensório-motor que caracteriza o cinema clássico encontra-se em seu ápice, já que alia, ao mesmo tempo, o automatismo técnico das imagens a personagens autômatos que agem e reagem automaticamente. Isto é, há um pleno automatismo no conteúdo e na forma.

O outro aspecto relaciona a imagem automática do cinema a um automatismo espiritual, um automatismo mental ou uma subjetividade automática como seu correlato. Como observa Deleuze, é devido ao primeiro sentido do automatismo, a base tecnológica, que o cinema suscita no espectador um autômato espiritual¹²², que, por sua vez, reage sobre o movimento automático. Ou seja, há uma correlação entre a imagem automática e o autômato espiritual, em um novo circuito, observa a comentadora Susana Viegas, “no qual o espírito já não segue passivamente as imagens, mas antes, pelo contrário, as imagens é que forcem a pensar”¹²³. Deleuze, então, vai até a psiquiatria de finais do século XIX, para compreender o automatismo espiritual e sua relação com o espectador de cinema.

Através dos estudos de Pierre Janet, Deleuze observa o automatismo na sua forma psicológica, onde o autor trata de temas como a catalepsia, sonambulismo, alucinação, em seu livro “Automatismo Psicológico”. Já Gaétan de Clairambault, outro psiquiatra do século XIX analisado pelo filósofo, forja a noção de automatismo mental, que se diferenciava do automatismo psicológico de Janet por afirmar uma base orgânico-neurológica. Porém, ambos os estudos são agrupados por Deleuze em um conjunto de mecanismos inconscientes do pensamento, mecanismos orgânico-psíquicos. Isto é, o automatismo aqui é considerado em sua forma psicológica. Como sustenta Deleuze, “existe um automatismo de pensamento que pode

¹²¹ Em sua dissertação “O cinematógrafo e o fora: conexões entre Robert Bresson e Gilles Deleuze”, Renata S. Garcia desenvolve com profundidade o tema dos autômatos em Bresson e sua relação com Deleuze.

¹²² DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 30 de outubro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=5>. Acesso em: 18 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

¹²³ VIEGAS, Susana. *Deleuze, leitor de Espinosa: automatismo espiritual e fascismo no cinema*. Kriterion, Belo Horizonte, n° 129, Jun./2014, p. 370.

ser definido de forma muito vaga por todos os mecanismos inconscientes e subscientes”¹²⁴. E o cinema, continua o filósofo, desde o início, demonstrou vocação “para expressar os mecanismos inconscientes do pensamento, e, portanto, o automatismo mental e psicológico.”¹²⁵

No entanto, Deleuze chama a atenção para outro polo do automatismo, não designando mais o conjunto de mecanismo inconscientes ou subscientes do pensamento orgânico-psíquico. Ele se ancora na ideia de uma “ordem formal de pensamentos que transborda para o pensamento e a consciência. Não é mais o inconsciente ou o subsciente, é o supra-consciente”¹²⁶. Isso ocorre através do conceito de autômato espiritual, que surge no século XVII com Espinosa¹²⁷, em uma obra póstuma e inacabada, chamada “Tratado sobre a Reforma do Entendimento”. O termo “autômato espiritual”, diz Deleuze, dá testemunho da unidade da forma e do conteúdo da ideia. Assim, “pensando obedecemos apenas às leis do pensamento, leis que determinam ao mesmo tempo a forma e o conteúdo da ideia verdadeira, que nos fazem encadear as ideias a partir de suas próprias causas”¹²⁸. Ou seja, há um encadeamento necessário (automático) das ideias.

Portanto, através de Espinosa, Deleuze sustenta que “o autômato espiritual é da ordem formal pela qual os pensamentos são deduzidos uns dos outros, independentemente de seu objeto e independentemente de qualquer referência a seu objeto”¹²⁹. O pensamento teórico demonstrativo procede dessa maneira, e ele cita o exemplo do triângulo, que não existe como objeto, mas suscita pensamentos do ponto de vista formal. Ou seja, o que importa são “as cadeias formais de ideias, independentemente da natureza dos objetos que representam”¹³⁰. Espinosa lança, com o autômato espiritual, um pensamento supra-consciente, no qual a consciência depende do pensamento e não o inverso, isto é, ela será resultado do encadeamento de ideias por meio do pensamento. Segundo Deleuze, “a forma mais elevada de pensamento,

¹²⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 30 de outubro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=5>. Acesso em: 18 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 30 de outubro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7>. Acesso em: 18 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

¹²⁷ Conceito que também se desdobra Leibniz, como observa Deleuze.

¹²⁸ DELEUZE, Gilles. *Espinosa e problema da expressão*. Tradução GT Deleuze. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 153.

¹²⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 30 de outubro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7>. Acesso em: 18 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

¹³⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 30 de outubro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7>. Acesso em: 18 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

na medida que vincula ideia com ideia, independentemente de qualquer referência ao objeto, é o autômato espiritual.”¹³¹

Assim, para o filósofo, o cinema encontra não somente o automatismo psicológico, inconsciente, mas também um automatismo lógico, já que as imagens cinematográficas, observa Deleuze, “em certos casos, reivindicam uma ascensão a uma ordem em que seriam deduzidas umas das outras a partir de sequências formais [...] que podem ser movimentos de câmera.”¹³² Ou seja, o cinema se depara com um autômato espiritual que, por sua vez, reage sobre o cinema, em um circuito que força o pensamento. Como salienta Deleuze, em uma referência a Heidegger, nós possuímos a possibilidade de pensar, mas isso por si só não garante que sejamos capazes de pensar. É preciso algo que faça mover o autômato espiritual, é preciso um choque, algo que ative essa capacidade, senão não sairemos da categoria do possível. É necessário algo muito especial, diz Deleuze, é necessário um *noochoque*. O cinema parece assumir esse papel, pois, é o choque produzido pelo seu automovimento que faz surgir o autômato espiritual, um “autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das massas”.¹³³

2.4 – Eisenstein e o *noochoque*

A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem.

Sergei Eisenstein¹³⁴

O choque provocado pelo automovimento das imagens se apresenta como a chave para pensarmos a relação entre o cinema e o pensamento, entre os filmes e seus espectadores. Deleuze não descarta as muitas maneiras pelas quais o cinema pode efetuar conexões com o pensamento, no entanto, através do cineasta russo Sergei Eisenstein, ele define três delas, vinculadas ao cinema clássico em geral, isto é, no plano da imagem-movimento. São etapas particularmente determinadas do *noochoque*. Três momentos, dos quais o primeiro vai da

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Deleuze menciona o conceito de *caméra-stylo* (caneta-câmera), cunhado por Alexandre Astruc, em que um cinema gera imagens a partir de sequências formais através de movimentos de câmera e não mais a partir de associação de ideias, que geralmente se dá pela associação de imagens na montagem. DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 06 de novembro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=365>. Acesso em: 18 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

¹³³ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 228.

¹³⁴ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 35.

imagem ao pensamento, o momento orgânico. O segundo momento retorna do pensamento para a imagem, o patético. E o terceiro, o momento dramático, designa a conexão do homem com o mundo. Essas conexões são indissociáveis da montagem cinematográfica e do choque que ela provoca no espectador, fazendo despertar o pensamento, como veremos agora.

2.4.1 – O primeiro aspecto da dialética: o orgânico

A montagem é a via pela qual Eisenstein concebe o caráter intelectual do cinema, isto é, a sua relação com o pensamento. O cineasta russo observa que o procedimento de montagem opera como a combinação de hieróglifos na cultura japonesa, que resulta em um ideograma. Nesse processo, há a combinação de dois hieróglifos, que não são considerados como sua soma, mas como seu produto, e a combinação deles corresponde a um conceito. Segundo Eisenstein, “é exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*”¹³⁵. Para ele, esse procedimento é o ponto de partida do cinema intelectual.

Ao contrário de Pudovkin, cineasta russo que também desenvolveu teorias sobre a montagem no cinema à época, defendendo uma concepção de montagem como uma ligação de peças, “tijolos” arrumados em série formando uma cadeia para expor uma ideia, Eisenstein segue por outra compreensão. Para ele, entender a montagem como a simples reunião de planos é uma análise improvisada e perniciosa¹³⁶. Seria compreender o processo como um todo a partir das indicações externas de seu fluxo. O plano cinematográfico, diz o cineasta, não é um mero elemento da montagem, mas uma célula da montagem. Exatamente como as células, observa Eisenstein, que “em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transcrição dialética de um plano há a montagem”¹³⁷. O plano (célula), ou a imagem-movimento, “é essencialmente múltipla e divisível, conforme os objetos entre os quais ele se estabelece, que são suas partes integrantes”¹³⁸. Para Eisenstein, o que caracteriza a montagem é a colisão, isto é, “o conflito de duas peças em oposição entre si”¹³⁹. A colisão é o choque. É a partir do choque entre dois fatores que nasce o conceito. Deleuze reforça a argumentação do cineasta:

¹³⁵ *Ibidem*, p.36.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 41.

¹³⁷ *Ibidem*, p.42.

¹³⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 229.

¹³⁹ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Op. cit., p. 35.

O choque tem um efeito sobre o espírito, ele o força a pensar, e a pensar o Todo. O todo precisamente só pode ser pensado, pois é a representação indireta do tempo que decorre do movimento. Ele não decorre deste como um efeito lógico, analiticamente, mas sinteticamente, como o efeito dinâmico das imagens “sobre o córtex inteiro”. Por isso depende da montagem, embora resulte da imagem: ele não é uma soma, mas um “produto”, uma unidade de ordem superior. O todo é a totalidade orgânica que se afirma opondo e sobrepujando suas próprias partes.¹⁴⁰

Para Eisenstein, as partes de um organismo têm necessariamente uma relação dialética entre si. Como observa Montebello, em Eisenstein, a relação entre o rico e o pobre, por exemplo, não existe em si mesma, mas são momentos dialéticos da mesma causa, a exploração social, que produz as oposições entre eles, “e o movimento então vai da unidade para a dualidade, depois da dualidade para a unidade, e assim por diante, em uma espiral infinita que se interioriza”¹⁴¹.

A montagem em Eisenstein, portanto, é organizada e desenvolvida no nível das oposições de imagens, em todas as suas formas, ou seja, há choque entre planos e também dentro dos planos. Em vista disso, Eisenstein desenvolve cinco formas de montagem que se relacionam por oposição: a montagem métrica, a rítmica, a tonal, a atonal ou harmônica e por fim, a montagem intelectual. Essas categorias de montagem estão ancoradas nas características das imagens visuais ou sonoras, isto é, nos signos que as compõem. E a combinação dos planos ocorre de acordo com indicações dominantes ou tonais. Quer dizer, a montagem é operada considerando-se aspectos específicos da imagem, isto é, sua dominante, que determina a combinação entre os planos. Deleuze entende essa dominante como o sujeito da imagem, o centro de atração dela¹⁴².

Então, em uma montagem métrica, por exemplo, a combinação entre os planos se faz considerando a duração de cada plano (imagem curta ou imagem longa), que pode ser alterada por aceleração ou encurtamento mecânicos para a obtenção de uma tensão particular. Quando realizada tendo em vista os ritmos internos ao plano, isto é, do movimento dentro do quadro, como a velocidade dos pés descendo a escadaria de Odessa, em *Encouraçado Potemkin* (1925), caracteriza-se a montagem rítmica. A partir de combinações de variados graus de foco ou iluminação, isto é, vibrações óticas ou de luz, como a variação entre sombra e luminosidade, trata-se da montagem tonal. Como exemplo, temos a sequência da procissão em *Linha Geral*

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 230.

¹⁴¹ MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma* Op. cit., p. 37.

¹⁴² DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 08 de janeiro de 1985. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=289>. Acesso em: 25 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

(1928), quando a luz, o Sol, o calor e o movimento da procissão são associados a partir de uma dominante, a luz, produzindo um agregado estável, que vem a se opor a um outro agregado, isto é, a outro centro de atração, em uma sequência seguinte. Na montagem atonal ou harmônica, há uma quebra da relação entre as indicações dominantes dos planos. Nesse tipo de montagem, o estímulo central é atingido através de um todo complexo, como ocorre na música, em que, junto com a vibração de um tom dominante básico, vem uma série de vibrações semelhantes, os tons maiores e menores. Ou seja, a dominante deixa de ser o único estímulo do plano. A montagem aqui é realizada em combinações que exploram vibrações colaterais, em um complexo harmônico-visual do plano.¹⁴³ Isto é, há uma montagem que não se estabelece sobre dominantes particulares, mas que se orienta por todos os estímulos, em um processo de sinestesia, fenômeno onde há justaposição de diferentes sentidos. Eisenstein define esta quarta categoria de montagem como “um fluxo fresco de puro fisiologismo”¹⁴⁴. Esses quatro tipos de montagem se referem a quatro tipos de oposição, onde há uma progressão através dessas oposições, em que passamos de “Eu vejo” para “Eu sinto”, em um percurso que se vai da percepção visual para a percepção totalmente fisiológica, observa Deleuze. Por fim, há uma montagem intelectual, definida por Eisenstein como “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”¹⁴⁵. O cineasta russo exemplifica com a cena dos “deuses” em *Outubro*, onde várias imagens de divindades de diferentes culturas aparecem em sequência, através da montagem, “empurrando o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse ‘progresso’”¹⁴⁶, explica Eisenstein.

Em reforço ao que já havíamos dito sobre a relação que Eisenstein observa entre um ideograma japonês e a montagem, não existe em um quadro ou plano cinematográfico uma única significação inflexível dentro de si mesmo. Assim como o ideograma, o quadro só pode ser lido em justaposição, isto é, quando combinado com outro quadro, de acordo com a dominante, produzindo uma relação conflitante, que resulta em um outro efeito expressivo. Todos os aspectos dessas categorias de montagem, caracterizados por harmônicos que acompanham a dominante sensível, ativam impressões sensoriais, provocando,

a onda de choque ou a vibração nervosa, tal que não se pode mais dizer ‘vejo, ouço’, mas SINTO, sensação totalmente fisiológica. E é o conjunto dos

¹⁴³ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Op. cit., p. 74.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 85.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 86.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 87.

harmônicos agindo sobre o córtex que faz nascer o pensamento, o PENSO cinematográfico: o todo como sujeito.¹⁴⁷

Assim, a montagem por oposição em Eisenstein se dá por uma composição dialética, pois concebe a violência do choque sob a figura da oposição, observa Deleuze, levando ao pensamento do todo que emerge na forma da oposição superada ou pela transformação dos opostos¹⁴⁸, fazendo nascer desse choque um conceito. Em suma, nesse primeiro momento, vamos das imagens perceptivas aos conceitos conscientes por meio de uma síntese que se exerce sobre as imagens através da montagem. Isto é, tanto o conceito quanto o pensamento derivam das imagens, ao mesmo tempo que dependem da montagem. Esse é o primeiro momento do noochoque, quando as imagens produzem o conceito através da montagem.

2.4.2 – O segundo aspecto da dialética: o patético

Do processo intelectual vamos ao pensamento sensorial, o segundo momento do noochoque, quando ocorre o trajeto inverso, a passagem do conceito ao afeto, retornando do pensamento para a imagem. É um salto dialético, passagem do quantitativo ao qualitativo. Como formula Eisenstein, “[e]sta teoria [do cinema intelectual] criou para si própria a tarefa de ‘restaurar a plenitude emocional do processo intelectual’.”¹⁴⁹ Deleuze atenta para o fato de que o segundo momento não é só inseparável do primeiro como não podemos dizer qual deles vem primeiro. Há um duplo processo ou dois momentos coexistentes. Ele explica que, no primeiro momento, a percepção da imagem está vinculada às relações exprimidas entre ela e seus próprios objetos. Já a imagem afetiva “é a imagem na medida em que expressa a reação do autor e do espectador ao que é visto na imagem”¹⁵⁰. A imagem perceptiva internaliza os objetos enquanto a imagem afetiva expressa uma mudança em tudo, pois exige uma reação emocional à imagem. Para Eisenstein, “o “cinema intelectual” tem por correlato o “pensamento sensorial”, ou “inteligência emocional”, e se não for assim não vale nada”¹⁵¹, diz Deleuze. O conceito consciente, ou seja, o claro pensamento do todo, obtido pela associação de imagens através da montagem, torna-se agora conceito inconsciente, obscuro, quando retorna às imagens agitadas

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 230.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 230.

¹⁴⁹ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Op. cit. p. 122.

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 08 de janeiro de 1985. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=290>. Acesso em: 25 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

¹⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 231.

que o exprimem. É, para Eisenstein, uma nova dimensão. É o monólogo interior, processo em que o pensamento vai às imagens afetadas, quando o orgânico é correlativo ao patético.

Como expressão literária, o monólogo interior assumia a ambição de afirmar o fluxo de consciência, tendo irrompido com o escritor James Joyce, a quem, observa Deleuze, Eisenstein fará uma forte homenagem ao apreender e aplicar o monólogo interior ao cinema. No entanto, nas telas, o monólogo interior ocorrerá com mais eficácia do que na literatura, acredita Eisenstein, pois não dependerá mais da barreira do idioma.¹⁵² Deleuze esclarece que, antes de 1935, Eisenstein compreendia o monólogo interior como a expressão cinematográfica do pensamento subconsciente de um personagem, mas logo o cineasta percebe as possibilidades que levariam o cinema mais longe ao adotar esse estilo. Isto é, o monólogo interior se ergue a uma nova potência. Não mais designa o que acontece na cabeça do personagem. Agora é todo o filme que se torna um monólogo interior, “um monólogo interior que é tanto do autor como do espectador, e de um e outro ao mesmo tempo, ou seja, o próprio filme. O monólogo interior é o filme”¹⁵³, a extensão do cinema intelectual.

O monólogo interior, compreendido como o mecanismo inconsciente do pensamento que vai às imagens afetadas, se expressa por figura, metáfora, metonímia, sínédoque, etc. E tais figuras de linguagem, no cinema, são constituídas por composições operadas através dos harmônicos das imagens. Há, por exemplo, metáforas que são efetuadas por montagem ou na própria imagem. Algumas por composições simples, como quando a natureza e o homem apresentam a mesma harmonia, uma natureza triste para um homem triste. Uma metáfora extrínseca, diz Deleuze, pois ambas as imagens, o homem e a natureza, são fornecidas. Outras mais complexas, quando uma imagem apreende harmônicos por outra imagem que não é fornecida, como quando, por exemplo, se toma um adultério como crime, e os amantes apresentam gestos de criminosos, mas só é dada a imagem dos amantes. É uma metáfora intrínseca. Deleuze cita o que ele considera um autêntico exemplo de metáfora, no filme *A Greve* (1924), de Eisenstein,

O grande espião do patrão é mostrado inicialmente em posição invertida, de cabeça para baixo, com suas imensas pernas se elevando como canos que vão dar em uma poça d'água, no alto da tela; depois vemos duas chaminés de fábrica que parecem entrar em uma nuvem. [...] A poça e a nuvem, as pernas e as chaminés têm os mesmos harmônicos: é uma metáfora por montagem.¹⁵⁴

¹⁵² DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 30 de outubro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7>. Acesso em: 26 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 233.

A metáfora, e todo o sistema de figuras, expressa, dessa forma, um circuito que compreende a maneira pela qual a personagem sente, e também expressa a maneira pela qual o autor e o espectador julgam a imagem, integrando o pensamento na imagem. Eisenstein associa o monólogo interior ao pensamento coletivo, preservado “na forma do discurso interior dos povos”¹⁵⁵.

Assim, no primeiro momento, passamos da imagem ao conceito claro, o choque sensorial. É o plano de desenvolvimento organizacional, diz Deleuze. No segundo momento, vamos da ideia confusa às imagens afetadas, é o choque emocional, através de uma tomada de composição. Não há primazia entre uma etapa e outra, mas reunião entre a imagem e o conceito como dois movimentos indo um em direção ao outro. Isto é, há um circuito entre o choque emocional e o choque sensorial.

2.4.3 – O terceiro aspecto da dialética: o dramático

Num único ato cinematográfico, o filme funde o povo a um indivíduo, uma cidade ao país.
Sergei Eisenstein¹⁵⁶

A conexão entre cinema e pensamento em Eisenstein apresenta um terceiro aspecto, que pode ser compreendido como o resultado do circuito entre os dois aspectos anteriores, o orgânico e o patético. É o momento dramático, o objetivo final do cinema de Eisenstein, a identidade da imagem e do conceito, designando a conexão do homem e da natureza. É a unidade sensório-motora, o pensamento-ação.

O sentido da relação entre a natureza e o homem em Eisenstein, a conexão sensório-motora entre o homem e o mundo, remete ao sentido dialético concebido por Hegel, observa Deleuze, no qual “a natureza é a base substancial da existência humana, mas inversamente, ao mesmo tempo, a existência humana é o sujeito da natureza, que nada mais é do que a relação humano/objetivo”¹⁵⁷. Em outras palavras, há uma interiorização que não cessa da natureza no homem, assim como o homem não cessa de se exteriorizar na natureza. Um duplo movimento relacionado aos conceitos hegelianos que definem a dialética, reforça Deleuze. Dialética a qual

¹⁵⁵ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Op. cit., p. 126.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 166.

¹⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 15 de janeiro de 1985. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=291>. Acesso em: 28 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

Eisenstein confere um sentido propriamente cinematográfico. Assim, como resultado da circulação do duplo movimento que vai da imagem ao conceito claro pelo choque sensorial, e que inversamente passa do conceito confuso à imagem afetiva por meio do choque emocional, que por sua vez relança o choque sensorial, há a unidade da natureza e do homem, da imagem e do conceito, um monismo dialético. Em reforço a essa tese, André Bazin diz que “a imagem cinematográfica se opõe à imagem teatral no fato de ir de fora para dentro, do cenário à personagem, da Natureza ao homem”¹⁵⁸. Mesmo quando parte de rostos, como em *A paixão de Joana d’Arc* (1928), de Dreyer, os rostos, enquadrados em closes, são tratados aí como paisagens da natureza, comenta Deleuze. Há ainda um outro exemplo destacado pelo filósofo, que parte da análise do próprio Eisenstein sobre seu filme *O encouraçado Potemkin* (1926). O filme demarca muito bem a composição dialética entre homem e natureza, a partir de três elementos, água, terra e ar, manifestando uma Natureza exterior de luto envolvendo o homem, que, também triste, chora a morte. Em um salto qualitativo rumo ao sujeito coletivo, a reação do homem “vai se exteriorizar no desenvolvimento do quarto elemento, o fogo, que leva a Natureza a uma nova qualidade, na efervescência revolucionária.”¹⁵⁹ É a concepção da unidade da natureza e do homem como uma dialética que faz emergir, em Eisenstein, o cinema como arte das massas. Uma unidade que é fruto da superação da oposição dialética entre o espírito humano e natureza, entre o autômato espiritual e o autômato do movimento, entre subjetividade e objetividade, comenta Rodrigo Guéron¹⁶⁰. E Deleuze enfatiza:

É inclusive graças a isso que Eisenstein justifica a primazia da montagem: o cinema não tem por sujeito o indivíduo, nem por objeto uma intriga ou história; tem por objeto a Natureza, e por sujeito as massas, a individualização das massas e não a de uma pessoa.¹⁶¹

Notamos, portanto, que as massas emergem nas telas de Eisenstein através da montagem dialética. Diferentemente de Griffith e o cinema norte-americano, que, como critica Eisenstein, reduz a ação ao melodrama, a um herói individual, com ênfase na situação psicológica e não social, no cinema eisensteiniano, não há o herói autoconsciente, mas o sujeito coletivo, que surge através da interiorização da natureza no homem e na exteriorização do homem na natureza. Em lugar de conceitos estritamente dramaturgicos, o cineasta russo opta pelo lirismo

¹⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 235.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 235.

¹⁶⁰ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Op. cit., p.38.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.236.

e pela epopeia, “com protagonistas típicos e episódios no lugar de heróis individuais”¹⁶², e a montagem, inevitavelmente assume um princípio-guia de expressividade do cinema. Não por acaso, Eisenstein condena a montagem paralela de Griffith, pois nela, os pobres e os ricos existem como se fossem fenômenos independentes, em uma unidade natureza/homem eterna e não dialética. Em uma montagem de oposição, sob uma lei dialética, os ricos e os pobres são produtos de uma sociedade, em uma natureza que não cessa de se transformar.

Deleuze nos lembra que, apesar de diferenças entre cineastas e das distintas escolas de montagem, as três conexões com o pensamento destrinchadas no cinema de Eisenstein, são características que pertencem a todo o cinema clássico. Isto é, em todo o regime de imagens da imagem-movimento, os vínculos com o pensamento são apresentados pelos três aspectos, os três momentos do noochoque, quais sejam, a relação das imagens com um Todo, isto é, a passagem da percepção da imagem ao conceito claro através do choque sensorial; o segundo momento, onde não há mais relação com um Todo mas com um pensamento que só pode ser figurado (metáforas, metonímias, etc.), através do monólogo interior. É a passagem do conceito confuso à imagem afetiva através do choque emocional. E por fim, o aspecto que resulta dos dois momentos anteriores – que em Eisenstein é concebido como uma dialética, mas que em outros cineastas se dá de outras formas – a unidade da imagem e do conceito, da Natureza que se interioriza no homem, a sensorialidade, e do homem que se exterioriza na natureza, a motricidade, ou seja, a base do esquema sensório-motor, do cinema da imagem-movimento.

2.5 – O autômato espiritual torna-se autômato fascista

A tripulação do Encouraçado Potemkin¹⁶³ se recusa a comer carne apodrecida, dando início a uma revolta contra seus superiores e o governo. A partir da oposição entre esses polos, marujos e comandantes, a história seguirá adiante em uma síntese dessa colisão. Rodrigo Guéron nos lembra que a relação dialética não se efetiva apenas entre as imagens e seus componentes, mas também entre o filme e o espectador¹⁶⁴. Com Eisenstein, tanto do ponto de vista da imagem quanto do ponto de vista da história, as massas realizam o potencial de uma sociedade. No entanto, as massas também figuraram nas telas em grandiosas comoções populares orquestradas sob a batuta de Hitler, consumando o triunfo do fascismo. E o choque

¹⁶² EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Op. cit., p. 120.

¹⁶³ No filme *Encouraçado Potemkin*, Eisenstein reconstitui o motim da tripulação ocorrida em 1905, devido às péssimas condições em que se encontravam. Os movimentos desenrolados nesse ano são tidos como um ensaio da Revolução de 1917.

¹⁶⁴ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Op. cit., p.38.

entre as imagens que provocaria a consciência nas massas, elevando-as ao verdadeiro título de sujeito, também as levaram à condição de massas assujeitadas. Isto é, o choque provocado pelo automovimento das imagens, que despertaria o autômato espiritual, gerando uma tomada de consciência superior, culminando na emancipação das massas, acabou desembocando também “na propaganda e na manipulação do Estado, em uma espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. O autômato espiritual tornou-se o homem fascista”¹⁶⁵, sentença Deleuze.

O cinema clássico parece frustrar, portanto, os anseios dos primeiros mestres do cinema, malogrando expectativas de uma arte que irrompera, nas mãos de grandes cineastas, com a promessa de despertar o pensamento e emancipar o povo. O cinema se revestira de figurações comerciais, confundindo o choque com a violência figurativa do representado. Deleuze observa que, apesar das novas possibilidades abertas relacionadas ao pensamento a partir de uma concepção sublime¹⁶⁶ do cinema, que forçaria o pensamento ao seu limite, como, por exemplo, no sublime dialético em Eisenstein, a profusão de produções frívolas comprometeu o aspecto revolucionário e emancipatório que uma vez fora almejado. Mas não só isso. Um segundo motivo, certamente mais contundente, foi o fato de que, para além do sepultamento da sétima arte em razão da mediocridade quantitativa de suas produções, houve também, diz Deleuze, fazendo referência a Serge Daney, “as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado”, executadas por aqueles que não eram medíocres, como a cineasta alemã, Leni Riefenstahl¹⁶⁷. A grande encenação do fascismo, “as grandes atividades de um Estado de

¹⁶⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 239.

¹⁶⁶ Em seus estudos sobre Kant, Deleuze explica que o sentimento do sublime se dá na relação entre a imaginação e a razão, marcada pelo prazer, mas também pelo desprazer, pois a razão impele a imaginação a ultrapassar seus limites, elevando-a a um exercício transcendente, descobrindo também um fim suprassensível. Como descreve Deleuze, “tudo se passa como se a imaginação fosse confrontada com seu próprio limite, forçada a atingir seu máximo, sofrendo uma violência que a leva à extremidade de seu poder.” Deleuze ressalta que, antes de configurar uma relação de acordo, há uma relação de desacordo entre a exigência da razão e a potência da imaginação. Mas, no fundo do desacordo, diz Deleuze, “o acordo surge: a dor torna possível um prazer”. (DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 64-65) Assim, Deleuze relaciona o sublime kantiano ao cinema através do choque que a imaginação sofre, levando-a a seu limite, “forçando o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação”, como vimos no sublime dialético em Eisenstein, mas que também é apontado por Deleuze como sublime dinâmico em Murnau e Lang, e sublime matemático em Gance. (DELEUZE, Gilles. *Cinema 2, A imagem-tempo*, p. 229).

¹⁶⁷ Cineasta alemã, realizadora de vários filmes para o Partido Nazista, entre eles, *O triunfo da vontade* (1934).

propaganda escravizaram o cinema, tornaram-no sufocante de todo pensamento [...] e cancelaram completamente as ambições do cinema”¹⁶⁸.

Paul Virilio, em seu livro *Guerra e Cinema*, nos relata que a produção cinematográfica norte-americana era acompanhada com atenção pelo Alto Comando militar, e muitas vezes o Pentágono assumia diretamente a produção e distribuição de filmes de propaganda. Desde os anos 1920, observa Virilio, há nos Estados Unidos “a desneutralização dos meios de comunicação, que passam a ser controlados por poderes industriais e comerciais a serviço da guerra econômica, interesses comerciais que [...] controlam estreitamente Hollywood e suas indústrias satélites”¹⁶⁹. Na Alemanha, Goebbels, ex-jornalista que se torna chefe de propaganda do regime nazista, alavancou a ascensão de Hitler impondo aos donos de salas de cinema, muitas vezes através da violência, projeções de curtas-metragens ideológicos, como um dos poderosos meios, junto com a rádio, de propagar as ideias nazistas. O Führer compreendeu perfeitamente o alcance e a eficácia da propaganda como uma arma de dominação do povo alemão. Seu projeto político de assujeitamento das massas não ocorre sem o auxílio de cineastas, a quem ele disponibilizava todos os recursos necessários. Virilio conta que, para a realização, em 1934, de *Triumph des Willens* (O triunfo da vontade), filme que registra o congresso do Partido Nacional-Socialista, Hitler coloca à disposição um orçamento ilimitado, dando à jovem cineasta Leni Riefenstahl uma equipe de 130 técnicos e 90 operadores de câmeras, e todo um aparato como torres, plataformas, elevadores, construídos para o registro do congresso. Riefenstahl conta que,

Os preparativos para o congresso foram realizados simultaneamente à produção do filme, ou seja, o evento foi organizado de maneira espetacular, não só do ponto de vista de uma reunião popular, como também de modo que fornecesse *matéria* para um filme de propaganda... *tudo foi determinado em função da câmera...*¹⁷⁰

Hitler não escondia a rivalidade e o anseio em superar o vigor das produções hollywoodianas, comenta Virilio. Cativar o povo, conquistar seus corações, o cinema da imagem-movimento foi a ferramenta que serviu tanto para a constituição de mentes revolucionárias, que se daria através do choque causado pelas imagens, como propunha

¹⁶⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 30 de outubro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=3>. Acesso em: 28 de abril. 2021. [Tradução nossa.]

¹⁶⁹ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: lógica da percepção*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005, p.54.

¹⁷⁰ *Apud* VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Op. cit., p.140.

Eisenstein, quanto para a consolidação de uma massa subjugada, atendendo as expectativas da manipulação estatal e do fascismo.

Assim, Deleuze nos aponta que foi pela nulidade das produções realizadas por diretores, que o filósofo classifica como medíocres, que substituíram a violência das imagens e de suas vibrações pela violência do representado, junto com a instrumentalização do cinema para fins de propagandas de Estado e do fascismo, que as expectativas de se alavancar o pensamento emancipador foram enfraquecidas ou postas de lado. De certa forma, podemos pensar que o cinema clássico, constituído pelas imagens-movimento, não fez mais do que produzir autômatos cativos, esvaziados de pensamento. E é por esse aspecto, o da constituição do cinema clássico por um regime orgânico de imagens que se articula sobre um esquema sensório-motor, privilegiando a ação como resposta a uma situação, consolidando um Todo, que Deleuze vai buscar entender os motivos que levaram as conexões entre cinema e pensamento, em sua primeira fase, a sucumbirem. Pois se produziu aí um cinema da representação, isto é, um cinema que é estruturado em um modelo representativo enquanto modelo do reconhecimento, que podemos relacionar a uma imagem dogmática e moral do pensamento¹⁷¹. Os filmes que compõem o cinema clássico, explica Guéron, são caracterizados, de maneira geral, “como um universo fechado e uma história sempre com vistas a um fim, ou seja, independente do mundo real, mas à imagem e semelhança do que este deveria ser”¹⁷², buscando reproduzir, complementa o autor, a estrutura e o processo que seriam o da realidade e o da história.

Importante destacarmos que, para Deleuze, isso não significa que o pensamento não fora ativado pelos grandes cineastas desse período. Mas, ao longo dos anos, o cinema da imagem-movimento foi inundado por imagens clichês, até que um novo regime de imagens surgiu após a segunda guerra mundial, segundo o filósofo, trazendo uma nova relação entre o pensamento e o cinema, como veremos adiante.

2.6 – A crise das imagens clássicas

E se o cinema deveria ressuscitar depois da guerra, seria necessariamente sobre novas bases, com uma nova função da imagem, uma nova “política”, uma nova finalidade para a arte.

Gilles Deleuze¹⁷³

¹⁷¹ Em *Diferença e Repetição*, Deleuze explica que uma imagem moral e dogmática do pensamento designa um pensamento que está em afinidade com uma verdade pressuposta, tornando o pensamento submetido a uma imagem que prejudica tudo, alinhado à forma da representação. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p.182 -183.

¹⁷² GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Op. cit., p. 34.

¹⁷³ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 93.

No final da Segunda Guerra Mundial, Deleuze identifica uma crise do cinema clássico, isto é, uma crise da imagem-movimento em seu conjunto, muitas vezes designada pelo filósofo também como uma crise da imagem-ação. Esta crise está relacionada ao rompimento da ligação sensório-motora, fazendo com que os liames sensório-motores das imagens se afrouxem ou desapareçam. Isto é, “em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os liames sensório-motores que constituíam a imagem-ação.”¹⁷⁴ Deleuze explica que esse rompimento gera situações óptico-sonoras puras, circunstâncias em que as personagens não sabem ou não podem mais reagir à situação por estarem diante de algo excessivamente poderoso, excessivamente injusto, ou, às vezes, excessivamente belo. É o caso da burguesa de *Europa 51* (1952), de Roberto Rossellini, que diante das precárias condições de operários de uma fábrica, dos quais ela sente-se como se estivesse diante de condenados, já não consegue mais agir ou reagir. Isto é, a crença na possibilidade de ação sobre determinadas situações se esvai. Deleuze explica que diante da crise da imagem-ação, as imagens-percepções e imagens-afecções não deixam de existir, mas mudam de natureza, “porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensório-motor próprio do cinema ‘clássico’.”¹⁷⁵

O filósofo comenta que a crise da imagem-ação não é algo novo, ao observar que “os mais puros filmes de ação valeram pelos episódios fora da ação, ou pelos tempos mortos entre ações [...] que não se podia cortar na montagem sem desfigurar o filme”¹⁷⁶. Para Deleuze, o estado constante do cinema fora esse, isto é, havia desde sempre uma vocação do cinema para mudanças de lugar que inspiravam nos autores o desejo de limitar ou mesmo suprimir a unidade da ação. Ele justifica a crise, ressaltando que “não havia situação globalizante que pudesse se concentrar numa ação decisiva, mas a ação ou a intriga deviam ser apenas um componente num conjunto dispersivo, uma totalidade aberta”¹⁷⁷. Isto é, a crença em uma ação que seja capaz de modificar uma situação global se enfraquece ou mesmo se esvai. Há, portanto, uma ruptura sensório-motora das imagens, que remonta a uma ruptura de ligação entre o homem e o mundo, fazendo do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável, confrontando-o com algo impensável no pensamento¹⁷⁸. Pensamento este que, segundo Deleuze, “começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentará até

¹⁷⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. Op. cit., p. 306.

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 70.

¹⁷⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Op. cit., p. 304.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 305.

¹⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 246.

então”¹⁷⁹. Uma nova imagem, portanto, começa a despontar, cujas características, relacionadas ao afrouxamento sensório-motor, Deleuze define em cinco aspectos.

O primeiro deles é o fato de que a imagem não se submete mais a uma situação globalizante, mas a uma situação dispersiva. “As personagens são múltiplas, com interferências fracas, e tanto se tornam principais quanto voltam a ser secundárias.”¹⁸⁰ O segundo aspecto diz respeito ao rompimento da fibra do universo que prolongava os acontecimentos uns nos outros, comprometendo as formas Ação-Situação-Ação (ASA’) e Situação-Ação-Situação (SAS’), próprias do cinema narrativo clássico. A realidade se torna lacunar ou dispersiva, e os acontecimentos mal dizem respeito àqueles a quem acontecem. Uma terceira característica está relacionada à substituição da ação pela errância, o contínuo ir e vir, que se dá em um espaço qualquer, diferentemente das situações sensório-motoras que se desenrolavam em espaços-tempos qualificados. O quarto aspecto refere-se à tomada de consciência dos clichês e sua denúncia. Deleuze explica que, em um mundo sem totalidade nem encadeamento sensório-motor, o que mantém um conjunto são clichês, os clichês corriqueiros, slogans visuais e sonoros, agora denunciados pelas novas imagens do cinema. Mas também o clichê assume no mundo moderno uma nova estatura, de clichês anônimos “que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um, e constituem seu mundo interior, de modo que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si”¹⁸¹, orquestrados por uma “poderosa organização concertada, uma grande e poderosa conspiração”¹⁸², observa Deleuze, que faz os clichês circularem de fora para dentro e de dentro para fora. A quinta característica diz respeito à denúncia dessa conspiração, que só poderia ser efetuada pela nova imagem do cinema, pois traz consigo condições de “extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes. Desde que haja, porém, um projeto estético e político capaz de constituir um empreendimento positivo.”¹⁸³

Deleuze ressalta que essas cinco características são importantes como condição preliminar à constituição de uma nova imagem, isto é, elas tornam possível a nova imagem, que é de fato constituída pela situação óptico-sonora pura, que vem substituir as situações sensório-motoras enfraquecidas. Isto é, são aspectos que caracterizam a passagem da imagem-ação à nova imagem, esta trazendo novos signos, classificados pelo filósofo como *opsignos* e *sonsignos*, que por sua vez remetem a um novo regime de imagens, regime das imagens-tempo.

¹⁷⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Op. cit., p. 306.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 307.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 309.

¹⁸² *Ibidem*, p. 310.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 312.

São imagens que descobrem ligações de um novo tipo, “que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em conexão direta com o tempo, com o pensamento”¹⁸⁴.

Em suma, foi devido a razões que só emergiram plenamente no pós-guerra, razões sociais, econômicas, políticas, morais, outras mais internas à arte, aponta Deleuze, que o cinema constituído pela imagem-movimento entra em crise. O filósofo não aprofunda a análise sobre essas razões, mas o que nos importa ressaltar com ele é que “o que aconteceu foi talvez uma reavaliação completa da relação com o pensamento [...] porque o fascismo, a guerra, etc, não tiveram apenas influências diretas na encenação do filme; tiveram influências diretas no pensamento”¹⁸⁵. Ou melhor, foram as mutações do pensamento que tiveram consequências no cinema, já que é o mundo quem faz cinema.

2.7 – As novas imagens do cinema

Ocorre, portanto, uma crise do cinema clássico, que se manifesta a partir do afrouxamento dos liames sensório-motores, fazendo ascender situações ópticas e sonoras, que, por sua vez, nos levam à imagem-tempo, um novo regime de imagens e signos (opsignos e sonsignos). A imagem-tempo caracteriza o que Deleuze classifica em geral como cinema moderno. Um cinema que liberta outras potências que o cinema clássico, da imagem-movimento, mantinha subordinadas.

Segundo Deleuze, o neorealismo italiano demarca o surgimento do cinema moderno, no qual as personagens não sabem mais ou não podem mais reagir ao se depararem com situações óptico-sonoras puras. Situações essas geradas, em sua maioria, pelo cenário do pós-guerra, caracterizado por cidades em escombros, luto, desemprego, ou seja, por uma realidade de tamanha violência e intensidade disruptiva, que impedia a percepção de se prolongar em ação, isto é, as respostas habituais já não poderiam mais dar conta. Como em *Alemanha, ano zero* (1948), de Rossellini, em que uma criança, após perambular por uma cidade destruída pelos bombardeios, se atira de uma ruína por não suportar ao que vê. Trata-se agora de um cinema de visão em substituição ao cinema de ação. Também é um cinema da perambulação, como em *Ladrões de bicicleta* (1946), de Vittorio De Sica, quando um desempregado vaga aleatoriamente com seu filho em busca de sua bicicleta que fora roubada. Um cinema de espaços

¹⁸⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 35.

¹⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 06 de novembro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=366>. Acesso em: 23 de maio. 2021. [Tradução nossa.]

quaisquer, desconectados, esvaziados, como aqueles atravessados pela burguesa após a morte de seu filho em *Europa 51* (1952), de Rossellini. Um cinema de encontros fragmentários, interrompidos, de situações comuns ou banalidades cotidianas, que, como aponta Deleuze, “liberam ‘forças mortas’ acumuladas, iguais à força viva de uma situação-limite”¹⁸⁶, como em *Humberto D* (1952), de Vittorio De Sica, em que a jovem empregada entra na cozinha, e como em todas as manhãs, sob gestos automáticos, limpa a pia, expulsa as formigas com a água, faz o café, fecha a porta com a ponta do pé. Mas de repente, seus olhos encontram sua barriga de grávida, “e é como se nascesse toda a miséria do mundo”¹⁸⁷, comenta Deleuze. Seus gestos habituais, engendrados por esquemas sensorio-motores, são interrompidos subitamente por uma situação óptico-sonora pura. A personagem torna-se uma espécie de visionária ou vidente. E também o espectador.

Com Yasujiro Ozu, Deleuze nos impede de cairmos numa visão dualista e rigidamente demarcada sobre as classificações que ele opera no cinema, chamando atenção para as nuances de suas análises. Pois Ozu faz um cinema de situações ópticas e sonoras puras antes da segunda guerra, e produz imagens que caracterizam o estilo do cinema moderno ainda no período do cinema clássico, deixando claro que essas novas imagens já despontavam por aí mesmo sob a hegemonia da imagem-movimento. Deleuze enxerga na obra do cineasta japonês também um cinema de perambulação, de imagens puramente visuais em substituição da imagem-ação, expressando a ausência de intrigas, imagens situadas em espaços quaisquer ou vazios, sem personagens. Falsos *raccords*, movimentos lentos de câmeras, cortes secos, todos esses elementos fílmicos constituem, na filmografia de Ozu, opsignos e sonsignos. Uma imagem-tempo direta é produzida através das naturezas-mortas, observa Deleuze, como na cena em que o sorriso da filha em lágrimas se intercala com o vaso em *Pai e filha* (1949). A longa cena do vaso “dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. [...] A natureza-morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda”¹⁸⁸. Há uma duração dos objetos que faz com que o tempo seja sentido em sua forma imutável. O vaso se torna assim uma imagem pura e direta do tempo.

Destacamos aqui o fato de que a imagem-tempo traz consigo uma imagem direta do tempo em oposição à imagem indireta do tempo que caracteriza o cinema da imagem-movimento. Ou seja, o tempo não é mais dado pela sucessão de imagens encadeadas através da montagem. No cinema moderno, pode ocorrer, por exemplo, da montagem entrar na

¹⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 19.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 38.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 34.

profundidade da imagem, isto é, prescindindo da imagem seguinte para que o tempo flua. Trata-se de um regime de imagens que torna sensíveis os entrelaces de tempo, transbordando a sucessão puramente empírica do tempo, que se desdobra em passado, presente e futuro. Há uma coexistência de durações distintas no interior das novas imagens, onde camadas do passado, sustenta Deleuze, coexistem em uma ordem não cronológica. São esses novos tipos de ligações com o tempo que vêm substituir os encadeamentos sensório-motores, tornando sensíveis o tempo e o pensamento, tornando-os visíveis e sonoros.¹⁸⁹

2.8 – O cinema moderno e o pensamento

Uma nova espécie de imagem nasce, portanto, conciliada às mutações que o pensamento sofre diante das novas questões que emergem ou ganham maior vulto no pós-guerra, inaugurando uma nova imagem do pensamento no cinema, isto é, um novo modo de o cinema pensar. Como observa Deleuze, “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: esta deixou de ser sensório-motora.”¹⁹⁰ A partir desse aspecto, novas conexões do cinema com o pensamento serão operadas, caracterizadas, primeiramente, pela ruptura do homem com o mundo, trazendo a necessidade de restituir uma crença na ligação do homem com este mundo. Um segundo traço está relacionado à supressão da ideia de um todo em prol de um fora que se insere entre as imagens, por meio dos interstícios. E um terceiro aspecto, caracteriza-se pelo surgimento de um discurso indireto livre no cinema em substituição ao monólogo interior, relacionado aos aspectos anteriores, como veremos em seguida.

2.8.1 – O impensável no pensamento

Deleuze convoca Antonin Artaud para encontrar no cinema moderno o oposto do que propunha Eisenstein com o cinema clássico: o cinema não privilegia a potência do pensamento, mas constata o impensável no pensamento. Há uma relação do pensamento com algo que foge ao pensamento, isto é, com algo externo, algo do fora¹⁹¹. Deleuze comenta que, no breve momento em que Artaud acredita no cinema, o poeta, ator e dramaturgo retoma os temas da

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁹⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 246.

¹⁹¹ Além de Artaud, Deleuze extrai a ideia do “pensamento que vem do fora” de Maurice Blanchot, retomada também por Foucault, conforme observa o filósofo.

imagem-movimento e suas conexões com o pensamento, relacionando o cinema às vibrações neurofisiológicas e ao choque produzido pela imagem que faria nascer o pensamento. No entanto, ao contrário de um Todo que pudesse ser pensado, isto é, constituído como a consciência de uma totalidade, o pensamento daria conta de seu “impoder”. Ou seja, o poder do cinema de fazer pensar o todo através do encadeamento das imagens sob as exigências de um monólogo interior, que associa as imagens no ritmo das metáforas, é substituído pela fenda, pelo poder do desencadeamento das imagens, “segundo vozes múltiplas, diálogos internos, sempre uma voz dentro de outra voz”¹⁹².

Deleuze explica que a impotência do pensamento em Artaud não está relacionada a uma mera inferioridade em relação à capacidade de pensar, mas se trata de um aspecto pertencente ao pensamento. Isto é, em contraposição a uma imagem dogmática usual do pensamento, como colocam os comentadores Mariana Barbosa, Ovídio Abreu e Paulo Oneto, este “impoder” do pensamento deve ser afirmado “para que o pensamento possa emergir como criação afetiva, já que não mais pressupõe um método *a priori* e universal”¹⁹³. Como veremos mais adiante, o impensável ou impossível no pensamento está relacionado ao pensamento que escapa dos clichês.

O que força a pensar, observa Deleuze, é uma “figura do nada”, é a inexistência de um Todo – este, como vimos, está vinculado ao pensamento representativo e dogmático, que pressupõe uma concordância prévia entre pensamento e realidade – que pudesse ser pensado, colocando o pensamento petrificado. E o que existe para ser pensado “é do mesmo modo o impensável ou o não pensado, isto é, o fato perpétuo de que ‘nós não pensamos ainda’”¹⁹⁴. Em outras palavras, o autômato espiritual, definido pela possibilidade lógica de um pensamento que encadeia ideias deduzidas umas das outras, tornou-se múmia, “instância desmontada, paralisada, petrificada, congelada, que documenta a ‘impossibilidade de pensar que é o pensamento’”¹⁹⁵.

E por que o cinema moderno se depara com o impensável no pensamento? Pois ele se caracteriza justamente pelo colapso do esquema sensorio-motor, que remonta à ruptura da ligação entre o homem e o mundo, que “faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento.”¹⁹⁶ Ou seja, o

¹⁹² DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 244.

¹⁹³ BARBOSA, Mariana, OVÍDIO, Abreu, ONETO, Paulo. *Teatro e política na filosofia de Gilles Deleuze: subtração, crueldade, esgotamento*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 14, nº 1, 2021, p. 32.

¹⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Op. cit., p. 198.

¹⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 242.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 246.

homem torna-se incapaz de reagir pois as respostas habituais sensório-motoras são desmontadas, tornando-o desconectado do mundo. O elo do homem com o mundo está rompido, e a sutil saída, diz Deleuze, é recuperar essa ligação com o mundo, “restaurar uma relação entre o homem e o mundo, ou seja, dar-nos uma razão para acreditar no mundo”¹⁹⁷. A crença não deve ser em outro mundo ou em um mundo transformado, isto é, a crença de uma fé cristã ou revolucionária – que não deixou de existir, porém mudou de face – mas nesse mundo, “como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado.”¹⁹⁸

Deleuze observa que o pensamento clássico, caracterizado pelo conhecimento que se lança a uma verdade pré-existente, uma verdade que “se corporificou no conhecimento, na forma de uma correspondência da coisa e do conceito, do homem e do mundo”¹⁹⁹, dá lugar ao pensamento que renuncia completamente a esta relação com o verdadeiro, “para considerar que a verdade é somente o pensamento que cria [...] [ou seja], pensamento é criação, não vontade de verdade, como Nietzsche soube mostrar”²⁰⁰. Seria esse o sentido do cinema? Restaurar a crença do mundo através do ato de criação? Filmar, não o mundo, mas a crença no mundo? Isto é, substituir o cinema representativo, que busca “fazer parecido” a uma realidade vinculada a uma verdade, por novas imagens e signos que põem o pensamento “a ter ríctus, rangidos, gaguejos, glossolalias, gritos que levam a criar”²⁰¹? Como formula Deleuze, “se é o mundo que faz filmes e que nos rouba qualquer razão para acreditar nele, talvez o cinema nos dê alguma razão”²⁰². Como anuncia o filósofo, esse seria o objeto mais elevado do cinema, o poder do cinema moderno, qual seja, devolver os motivos para acreditar nesse mundo, e “no dia em que voltarmos a acreditar neste mundo [...] acredito fortemente que as novas formas de rebeliões já estarão firmemente estabelecidas”²⁰³, afirma o filósofo. Mas para isso, é preciso registrar esse estado do homem, o estado de ruptura sensório-motora.

¹⁹⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 13 de novembro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=372>. Acesso em: 17 de junho. 2021. [Tradução nossa.]

¹⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 247.

¹⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 13 de novembro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=371>. Acesso em: 18 de junho. 2021. [Tradução nossa.]

²⁰⁰ DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia*. Op. cit., p. 67.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 68.

²⁰² DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 06 de novembro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=367>. Acesso em: 22 de junho. 2021. [Tradução nossa.]

²⁰³ *Ibidem*.

2.8.2 – O pensamento teoremático

A imagem moderna do cinema é a imagem do homem isolado do mundo e, portanto, as imagens não procedem mais por associações. Esse é outro aspecto do cinema moderno, o fato de ele se conectar com o pensamento não mais através das associações entre as imagens, ao contrário do que vimos no cinema de Eisenstein, em que o choque que forçava o pensamento se dava através da colisão entre as imagens em uma montagem dialética, em que as imagens são colocadas em correspondência com um todo. Agora, no cinema da imagem-tempo, a associação das imagens é substituída pelo efeito mental de um teorema, tornando o pensamento imanente à imagem, isto é, as conexões com o pensamento se dão na própria imagem, prescindido da montagem, que nunca deixa de existir, mas muda de sentido. Deleuze exemplifica com a profundidade de campo das imagens dos cineastas Jean Renoir e Orson Welles, que assume, segundo o crítico e cineasta Alexandre Astruc, “um efeito físico de limpave, [que] faz a personagem entrar e sair sob a câmera, ou no fundo da cena, e não mais de um lado para o outro.”²⁰⁴ A escrita com os movimentos de câmera como o *plongée*, *contra-plongée*, planos-sequência, assume um certo protagonismo no novo regime de imagens, como atesta o conceito de *caméra-stylo* (câmera caneta), de Astruc, de maneira que, no cinema moderno, as sequências formais de um cinema teórico se dão, em grande parte, pelos movimentos de câmera. Ou seja, a câmera opera diversos movimentos e enquadramentos fazendo com que a imagem conecte-se com o pensamento sem a necessidade de se associar à imagem seguinte.

Para Deleuze, é Pier Paolo Pasolini quem mais se enveredou pela via teoremática, em filmes como *Teorema* (1968) e *Saló, ou os 120 dias de Sodoma* (1975). Esses filmes, aponta Deleuze, “pretendem fazer o pensamento seguir os caminhos de sua própria necessidade, e levar a imagem ao ponto em que ela se torna dedutiva e automática”²⁰⁵. Apesar da aparente semelhança com o monólogo interior, em que as ideias são deduzidas umas das outras, o que, como vimos, Artaud rejeita, a via teoremática se diferencia por trazer um problema que intervém de fora. Como em *Teorema*, cujo ponto problemático chega pelo emissário de fora, fazendo com que cada membro da família passe pelo problema. O filme é estruturado por seções como casos demonstrativos, e cada uma delas expressa de que forma um membro da família se submete ao problema: a paralisia da jovem, a erotomania da mãe, o filho de olhos vendados que urina na tela do pintor, a levitação da atormentada empregada, a animalização do pai. Deleuze observa que,

²⁰⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 252.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 253.

Longe de restituir ao pensamento o saber, ou a certeza interior que lhe falta, a dedução problemática põe o impensado no pensamento, pois o destitui de qualquer interioridade para abrir nele um fora, um avesso irreduzível, que devora sua substância.²⁰⁶

Deleuze observa que a miséria do mundo exterior, mundo dos anúncios, slogans, truques, também é a miséria de nosso mundo interior²⁰⁷, de modo que o impensável no pensamento, ou o *fora*, é o que possibilita desmontar todas as fórmulas prontas, estereótipos ou clichês sob aos quais o pensamento está submetido.

Em síntese, o pensamento deixa de ser expressado mediante a associação de imagens, dando lugar a um cinema demonstrativo que evidencia a fragmentação do mundo, diferenciando-se de um cinema que aposta no pensamento que emerge de uma realidade íntima do todo. Em outras palavras, o todo *aberto*, caracterizado pela interiorização das imagens e pela exteriorização nas imagens, definindo o processo de pensamento através da montagem, típico do cinema clássico, é substituído pelo *fora*, caracterizando-se pelo interstício entre duas imagens. Ou seja, “o pensamento como forma externa não se manifesta mais por associações, mas por e no interstício. E o interstício, ao mesmo tempo, é justamente o impensável.”²⁰⁸ Veremos mais de perto como o interstício opera no cinema moderno.

2.8.3 – O interstício: o fim do monólogo interior

Retomando o percurso de Deleuze, o cinema moderno se constitui pelo regime das imagens-tempo que emerge com o rompimento dos liames sensório-motores, relacionado ao rompimento do elo entre o homem e o mundo. Esse vínculo rompido faz do homem um vidente que se vê diante do intolerável, confrontando-se com o impensável no pensamento, isto é, com algo que não pode ser mais respondido pelas habituais respostas sensório-motoras, estas, submetidas ao pensamento representativo e dogmático. Afirmar o impensável no pensamento significa buscar, fora das imagens representativas, novas respostas para que o homem restaure sua relação com o mundo, resgatando a crença no mundo que foi perdida. No cinema moderno,

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 255.

²⁰⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 06 de novembro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=367>. Acesso em: 22 de junho. 2021. [Tradução nossa.]

²⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 20 de novembro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=369>. Acesso em: 17 de junho. 2021. [Tradução nossa.]

como já apontamos, o interstício é que conecta o pensamento com o fora, e assume um importante papel relacionado ao pensamento.

Em geral, o interstício no cinema é o que se encontra entre duas imagens, sem o que, não haveria associação de imagens. É a lacuna, o vácuo mínimo necessário para que uma associação se desenvolva. No cinema clássico, há a primazia da associação de imagens sobre o interstício, ou seja, o interstício subordina-se ao encadeamento das imagens, através do corte racional entre elas, isto é, corte que “faz parte de um dos dois conjuntos que ele separa (fim de um ou começo de outro).”²⁰⁹ No cinema moderno, ocorre o contrário. A associação das imagens sai do vazio e cai no vazio, e estão subordinadas ao interstício, que começa a funcionar por si mesmo. O corte é irracional, pois “não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem outro tem começo”²¹⁰, e caracterizado, por exemplo, pelo falso-*raccord*. Deleuze ressalta que o cinema, sob o corte tanto racional quanto irracional, não deixa de ser contínuo. O que se distingue são duas maneiras de conciliar o contínuo e o descontínuo, que nunca se opuseram no cinema, conforme a mutação do Todo. No cinema clássico, o todo representa indiretamente o tempo, conciliando o contínuo e o descontínuo por cortes racionais em conformações comensuráveis. No cinema moderno, como representação direta do tempo, o todo, tornando-se potência do fora que passa no interstício, concilia a continuidade por cortes irracionais, segundo conexões de tempo não cronológicas.

O monólogo interior perde sua unidade sustentada por um todo do filme que englobava tanto o autor, quanto o mundo e as personagens, e relacionava a uma unidade significativa, isto é, a uma maneira de ver do autor e das personagens. Esta unidade pessoal ou coletiva despedaça-se, observa Deleuze, em resquícios anônimos²¹¹. Imagens e sequências de imagens que encadeavam-se umas com as outras por cortes racionais, dão lugar a imagens e sequências de imagens independentes entre si, em associações dissonantes, “pois já não há harmônicos da imagem, mas somente tons ‘desencadeados’ que formam a série. Desaparece toda metáfora ou figura”²¹². Dessa forma, a unidade do autor, dos personagens e do mundo dissolve-se em prol de um discurso indireto livre, “de tal modo que as personagens, as classes, os gêneros formam o discurso indireto livre do autor, tanto quanto o autor forma a visão indireta livre deles.”²¹³

É com o cineasta Jean Luc Godard, que Deleuze observa uma operação de diferenciação em lugar de associação, no qual, “dada uma imagem, trata-se de escolher outra imagem que

²⁰⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 263.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 263.

²¹¹ *Ibidem*, p. 265.

²¹² *Ibidem*, p. 265.

²¹³ *Ibidem*, p. 272.

induzirá um interstício *entre* as duas”²¹⁴. Isto é, a fenda ou fissura torna-se primeira, pois não se trata mais de seguir as imagens associadas, mas de sair da cadeia delas. A cadeia ininterrupta de imagens é substituída pelo método do “entre duas imagens”, operando um questionamento radical da imagem, fazendo ver a fronteira ou o indiscernível entre duas ações, duas afecções, duas percepções, duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o visual e o sonoro²¹⁵, explica Deleuze. O monólogo interior dá lugar a séries, desencadeadas por cortes irracionais, destronando a unidade do autor, já que cada série será

a maneira pela qual o autor se exprime indiretamente em uma sequência de imagens atribuíveis a outro, ou inversamente, a maneira pela qual alguma coisa ou alguém se exprime indiretamente na visão do autor considerado com outro. [...] Há a formação de um “discurso indireto livre”²¹⁶

Em suma, o interstício é o impensado no pensamento, por onde passa a potência do *fora*, capaz de nos devolver a crença no mundo, já que desmonta os clichês exteriores e interiores que se conciliam por cortes racionais na conformidade de um todo pensável, caracterizado por uma unidade dialética de interiorização e exteriorização²¹⁷. São mutações que provocam sensíveis transformações nas imagens cinematográficas, fazendo com que o cinema moderno opere novas formas de se conectar com o pensamento, como acabamos de observar.

2.9 – O aspecto político do cinema moderno: a ruptura dos clichês

Como já observamos, a principal característica apresentada pela imagem-tempo é o rompimento sensório-motor das imagens, que remonta a uma ruptura de ligação entre o homem e o mundo, que o torna um vidente surpreendido por algo intolerável, confrontando-o com o impensável no pensamento. Podemos pensar, com David Lapoujade, a impossibilidade de o homem reagir, que o torna desconectado do mundo, como uma necessidade de colocarmos de outra forma o problema político. Para Lapoujade, Deleuze modifica a questão: “o problema não é o de saber como agir, mas, primeiro, de se tornar capaz de agir”²¹⁸. O que ocorreu para que o

²¹⁴ *Ibidem*, p. 261.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 262.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 266.

²¹⁷ Este duplo movimento de interiorização e exteriorização, segundo Deleuze, define o movimento do conhecimento, ou o interior como consciência, caracterizando o que o filósofo chama de *Todo*. É o *pensamento de dentro* que se opõe ao *pensamento do fora*. DELEUZE, Gilles. *Cinéma/Pensée*, Paris 8. França, 20 de novembro de 1984. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=196>. Acesso em: 23 de junho. 2021. [Tradução nossa.]

²¹⁸ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 263.

vínculo do homem com o mundo se rompesse? Aqui nos confrontamos com o problema dos clichês. Para Deleuze, a imagem sensório-motora da coisa é um clichê. Em outras palavras, o clichê está relacionado ao mero reconhecimento automático ou habitual que sobrevive em mecanismos motores. Segundo o filósofo, o clichê nos faz suportar ou aprovar a organização da miséria e da opressão,

E não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais. Notemos a esse respeito que até mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não sabemos o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê.²¹⁹

Bergson nos fornece uma explicação ontológica para os clichês. Ele explica que não percebemos a coisa ou a imagem inteira. Diante do fluxo incessante de imagens em movimento que constitui o universo material, isolamos da imagem o que nos interessa, por necessidade, por sobrevivência, percebendo sempre menos dela, apenas o que temos interesse em perceber. Isto é, recortamos ou selecionamos aquilo que nos interessa perceber, “devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, geralmente percebemos apenas clichês”²²⁰.

Como uma espécie de anestesia, o clichê é o que nos faz suportar ou tolerar qualquer coisa, a partir do momento em que é tomado em um sistema de ações e reações²²¹. Deleuze fala dos clichês anônimos que circulam no mundo exterior e que também penetram em cada um, constituindo seu mundo interior. São clichês psíquicos que cada um possui dentro de si, “através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre outros no mundo que o cerca”²²², diz o filósofo. Ou seja, nossas percepções, nossas ações, nossos pensamentos, são precedidos por clichês, como se o porvir, diz Lapoujade, “contivesse por antecipação todos os possíveis”²²³. Em outras palavras, vivemos sob o estatuto das garras da dupla articulação, falar e ver. Como observa Lapoujade, ao falarmos, retransmitimos as palavras de ordem de uma dada formação social. E ao vermos, recortamos o visível, fazendo proliferar as imagens em conformidade com as palavras de ordem. Somos pegos em agenciamentos, continua Lapoujade,

²¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema2 – a imagem-tempo*. Op. cit., p. 38.

²²⁰ *Ibidem*, p. 38.

²²¹ *Ibidem*, p. 36.

²²² *Ibidem*, p. 309.

²²³ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 266.

“que nos fazem ver, falar e agir de maneira que vemos apenas aquilo que se fala, que falamos apenas do que se vê e que agimos em conformidade com essa relação – a redundância como função social e novo senso comum”²²⁴. Assim, nossas possibilidades de vida são limitadas por clichês, isto é, submetidas a um campo de possíveis preestabelecido, restrito, redundante. Ou seja, temos a possibilidade de escolher, mas não podemos escolher os termos da escolha.

Nesse sentido, ao pensarmos a questão da ação política, devemos ter em mente a necessidade de se quebrar o encadeamento dos clichês, para conquistarmos a capacidade de ação. Deixar de acreditar no possível como instância de realização, é o que Deleuze propõe. Na verdade, na esteira de Bergson, Deleuze pensa um outro regime de possibilidade. Para o filósofo, pensar o possível como algo que se tem previamente, relacionado a uma disponibilidade atual, não produz nada de novo no mundo, e, dessa forma, não escapamos dos clichês²²⁵. É preciso que venha algo *do fora*, isto é, algo fora das possibilidades impostas pelas garras do enunciável e do visível, ou seja, das alternativas atuais que estão disponíveis. Devemos pensar o *impossível*, ou afirmar o impensável no pensamento, como condição de toda ação política, de toda nova criação de possíveis²²⁶. É preciso esgotar o possível²²⁷ para que algo novo possa surgir.

Para Deleuze, esse esgotamento torna-se condição para a criação de novas possibilidades de vida, exprimindo um modo de existência, supondo uma nova maneira de ser afetado. Uma mutação afetiva que promova uma distribuição diferencial dos afetos, permitindo uma nova circunscrição do intolerável, do bom e do mau, do deleitável e do insuportável²²⁸. Essa mutação de afetos requer novas condições de percepção, condições estas disparadas por um choque perceptivo e afetivo, que ultrapasse a esfera de uma tomada de consciência intelectual ou social, algo que advenha de uma profunda intuição vital. Uma percepção que nasça de algo intolerável, que opere uma redistribuição das potências, fazendo da percepção

²²⁴ *Ibidem*, p. 267.

²²⁵ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o impossível. (Sobre o involuntarismo na política)*, p. 335.

²²⁶ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 271.

²²⁷ No artigo “Teatro e política na filosofia de Gilles Deleuze: subtração, crueldade, esgotamento”, os autores Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio Abreu e Paulo Domenech Oneto, ao analisarem o procedimento de esgotamento no teatro de Beckett, distinguem o esgotamento da realização, relacionado ao cansaço, do esgotamento do possível, relativo à condição para que algo novo possa surgir, desdobrando as implicações políticas que o tema traz. *Grosso modo*, o cansaço está relacionado a um estado subjetivo que cria um obstáculo passageiro à realização objetiva, enquanto que o esgotamento do possível, tema de nossa dissertação, se vincula à ideia de criação de um outro possível que coincide com o virtual. BARBOSA, Mariana, OVÍDIO, Abreu, ONETO, Paulo. *Teatro e política na filosofia de Gilles Deleuze: subtração, crueldade, esgotamento*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 14, nº 1, pp. 27-46, 2021.

²²⁸ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o impossível. (Sobre o involuntarismo na política)*. Op. cit., p. 338- 339.

um *acontecimento*, diz Lapoujade²²⁹. Um acontecimento, continua o filósofo, “sobrevém no campo social e desloca os problemas, libera novos possíveis”²³⁰, criando uma nova existência, produzindo uma nova subjetividade. Importante ressaltarmos que o conceito de acontecimento em Deleuze se refere a algo que está em ruptura com as causalidades e determinismos históricos. O acontecimento é “uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis”²³¹. Zourabichvili insiste que, para Deleuze, “o possível chega pelo acontecimento, e não o inverso; o acontecimento político por excelência – a revolução – não é a realização de um possível, mas a abertura do possível”²³², isto é, de novas possibilidades de vida, de outro modo de existência.

Como dissemos, novas condições de percepção são necessárias para que possamos nos desvencilhar dos clichês, e viabilizar a abertura de um novo campo de possíveis. Romper com os clichês é romper com os liames sensório-motores nos quais somos engendrados. É no período do pós-guerra que, devido a razões sociais, econômicas, políticas, testemunhamos o esquema sensório-motor exaurir-se. No cinema, a trama das ações, percepções e afecções que caracterizam toda a imagem-movimento passa a ser posta em questão a partir daí, com o surgimento de um novo regime de imagens. Deleuze observa que,

se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem óptico-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 e injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal.²³³

Desse novo cinema irrompem personagens e espectadores videntes. Como frisa Deleuze, o fenômeno de vidência é “como se uma sociedade visse de súbito o que ela continha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa”²³⁴. Enquanto os esquemas sensório-motores, relacionados à nossas relações habituais com o mundo, são como convenções arbitrárias que nos engendram em respostas totalmente prontas, remetendo a uma visão pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, as situações puramente ópticas e sonoras nos permitem a apreensão de algo intolerável, insuportável. As condições usuais da percepção são colocadas em xeque, envolvendo uma mutação afetiva que nos leva,

²²⁹ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 272.

²³⁰ *Ibidem*, p. 278.

²³¹ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Op. cit., p. 245.

²³² ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o impossível. (Sobre o involuntarismo na política)*. Op. cit., p.335.

²³³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Op. cit., p. 38.

²³⁴ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Op. cit., p. 245.

como já mencionamos, à abertura de um novo campo de possíveis. A jovem empregada em *Humberto D* (1952), de Vittorio De Sica, após gestos rotineiros na cozinha, ao se deparar com sua barriga de grávida, tem seu comportamento automático desmontado e encontra suas próprias condições de existência. É menos uma tomada de consciência do que o surgimento de uma nova sensibilidade.

Zourabichvili comenta que a “política começa ou recomeça cada vez que uma coletividade encontra suas próprias condições de existência”²³⁵. E para isso, era preciso que as alternativas aparecessem como clichês, isto é, que revelassem sua ineficácia, para que deixássemos de acreditar no possível como instância de realização. É preciso “extrair dos clichês uma verdadeira imagem.”²³⁶ Parece estar aí o poder do cinema moderno, qual seja, o de restituir a ação política, a crença no mundo, em fazer o homem “capaz de sentir, de imaginar, de pensar”²³⁷, já que “o homem não é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado”²³⁸.

Esta tarefa do cinema moderno está manifesta em Rossellini quando o cineasta afirma que “quanto menos o mundo é humano, mais cabe ao artista acreditar e fazer acreditar em uma conexão do homem com o mundo”²³⁹. Em seu filme *Europa 51*, a personagem vivida por Ingrid Bergman, em certa sequência, passando provisoriamente por uma operária, se petrifica diante das condições precárias dos trabalhadores de uma fábrica. Ela ascende à uma condição óptico-sonora pura, condição que a faz ver o que os outros não veem por estarem imersos no puro automatismo cotidiano. Algo impensável no pensamento emerge, isto é, algo que rompe com os clichês que tornavam o mundo suportável. O impensável ou o impossível se torna a condição da ação já que no campo dos possíveis temos nossas percepções limitadas, saturadas de clichês. Quando ultrapassamos o estágio de petrificação diante do intolerável, ao vermos o que ninguém ver, como a protagonista de *Europa 51*, e tratamos de fazer ver, “de trazê-lo à existência, de lhe dar nova visibilidade, nova enunciabilidade, então deixamos de ser testemunha para nos tornarmos como que advogados dessas existências”²⁴⁰. Isto é, novas potências se erguem, levando a um processo impessoal que nos engendra em um devir, ou seja, efetua-se em nós uma potência de matilha. É o que acontece com a burguesa de Ingrid Bergman em *Europa 51*. Ela

²³⁵ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o impossível. (Sobre o involuntarismo na política)*. Op. cit., p. 347.

²³⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Op. cit., p. 39.

²³⁷ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 263.

²³⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Op. cit., p. 38.

²³⁹ *Ibidem*, p. 248.

²⁴⁰ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 275.

solidariza-se com os operários que passam a existir nela em um devir operário. Nasce um povo de operários que não existia, que era invisível até então.

Na imagem-tempo, como puros videntes, as personagens estão condenadas a viverem no intervalo do movimento, por não saberem ou não poderem mais agir. Daí surge o conceito de imagem cristal, uma “imagem atual, cortada de seu prolongamento motor, entrando em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou espelho”²⁴¹. O movimento não cessa, mas o que vemos primeiro são os lençóis do tempo, em uma conexão entre o real e imaginário, físico e o mental, objetivo e subjetivo, atual e o virtual. Os dois termos diferem em natureza, mas correm um atrás do outro, constituindo um ponto de indiscernibilidade à medida que o circuito vai se tornando mais estreito. Distintos, mas indiscerníveis, frisa Deleuze, o atual e o virtual não param de se trocar. O presente é a imagem atual e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, uma lembrança pura, que existe fora da consciência, no tempo. Ela se difere da “imagem-lembrança”, que representa o antigo presente que o passado foi, uma imagem datada, que, evocada pelas exigências do novo presente, atualiza por sua conta, em consciências ou estados psicológicos, uma virtualidade contida nas zonas escondidas da lembrança pura ou “passado em geral”, conforme uma lei de sucessão cronológica. Ao contrário, explica Deleuze, a imagem virtual em estado puro se define,

não em função de um novo presente relativamente ao qual ela seria (relativamente) passado, mas em função do atual presente, do qual ela é [...] “passado em geral”, no sentido em que ainda não tem data. [...] Pura virtualidade, ela [a imagem virtual] não tem que se atualizar, já que é estritamente correlativa da imagem atual, com o qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros.²⁴²

Ao se libertar da cadeia de presentes ao qual costuma ser referido, ao atual, o tempo parece conquistar uma liberdade profunda. Uma liberdade que está vinculada ao conceito de virtual, que traz consigo a concepção de um tempo como diferenciação, como criação contínua do novo, que se opõe à ideia de um tempo como uma seta, de uma direção, de um sentido, que traz a ideia de possíveis como uma imagem preexistente do real.

Entrar em relação com o virtual é abrir o tempo a novos possíveis. É lidar com uma nova temporalidade, heterogênea, de desvios múltiplos, engendrada por um *acontecimento*, gerando um estado de vidência, uma mutação social. No entanto, quando uma mutação social aparece, resalta Deleuze, “não basta tirar suas consequências ou seus efeitos, segundo linhas

²⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p.71.

²⁴² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Op. cit., p. 121.

de causalidades econômicas e políticas. É preciso que a sociedade seja capaz de formar agenciamentos coletivos [...] de tal maneira que ela queira a mutação”²⁴³. Nesse sentido, o novo campo de possíveis é o virtual que precisa ser efetuado. Isto é, o novo sentido do intolerável demanda um ato de criação que responda à mutação. Como expõe Zourabichvili, “se trata de inventar as formas sociais concretas que correspondam à nova sensibilidade”, isto é, “ir do virtual ao atual, seguindo um processo imediatamente real; e não do imaginário ao real, seguindo uma trajetória imediatamente atual”²⁴⁴. Efetuar o possível é, portanto, afirmar a nova sensibilidade.

Através de seus estudos sobre o cinema, podemos sustentar que, para Deleuze, a política é, antes de mais nada, uma questão de percepção. Dado que se comprova com os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo e o destaque dado à supressão da ação entre uma imagem e outra, que nos permite ascender a um novo estado de percepção, que nos levaria a uma abertura a novos possíveis, isto é, a uma nova maneira de se relacionar com o mundo. Podemos afirmar, apoiando-nos em Bergson, que a percepção é a medida da ação possível, e em Deleuze, tal colocação traz consigo um estatuto político, no sentido de que quanto mais abrangente tornasse nossa percepção, maior nosso alcance político. Ou melhor, à medida que rompemos com uma percepção “automática”, nos livramos do “encadeamento dos clichês que tornam o mundo suportável para nós”²⁴⁵.

2.10 – O duplo aspecto do clichê

Importante ressaltarmos que o clichê apresenta um duplo aspecto. Se por um lado, devemos escapar dos clichês que tornam o mundo suportável para nós, permitindo a aceitação da miséria, vinculada a uma operação de poder que nos paralisa, por outro, devemos compreender que o clichê também é “essencial para a constituição da imagem, porque condensa e organiza toda a estrutura do pensamento”²⁴⁶, tornando, também nesse sentido, o mundo suportável para nós. Pois cabe lembrarmos que o clichê, como imagem sensório-motora da coisa, como vimos no primeiro capítulo, é uma imagem especial que se isola das outras imagens que agem umas sobre as outras, em um infinito marulho universal, constituindo uma consciência. Ou seja, nesse sentido, o clichê é o que nos permite, diz Guéron, “traduzir e ordenar

²⁴³ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Op. cit., p. 246.

²⁴⁴ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o impossível. (Sobre o involuntarismo na política)*. Op. cit., p. 344.

²⁴⁵ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 270.

²⁴⁶ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Op. cit., p. 7.

o caótico movimento do cosmos em esquemas, formas, imagens, palavras, conceitos, leis”²⁴⁷. Em outras palavras, seria impossível a experiência do real sem o clichê; no entanto, há uma contradição no fato de que o clichê se volta “absolutamente contra a vida: que aquilo que parece nascer de uma força que constitui a vida, precisa ser quebrado para que esta possa se afirmar.”²⁴⁸ Portanto, o rompimento dos clichês parece exigir uma operação constante, já que a imagem, observa Deleuze, está sempre caindo na condição de clichê,

porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isso (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos ocultar imagens, não forçosamente em nos ocultar a mesma coisa, mas em nos ocultar algo na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê.²⁴⁹

O cinema nos fornece exemplos constantes acerca desse processo de quebra e reconstituição dos clichês, especialmente quando alguns diretores transformam criativos estilos cinematográficos em fórmulas, que, ao se repetirem exaustivamente, convertem-se em esquemas enfadonhos, enfraquecendo toda força artística da imagem. Podemos pensar que, basicamente, o que diferencia o cinema que se conecta com o pensamento, realizado por grandes autores, e o cinema de puro entretenimento, é a profusão de clichês que este último carrega consigo.

Para concluir, recordemos o que diz Bergson em *Matéria e Memória* (1896). Na obra, o filósofo diferencia os organismos rudimentares, como os de uma ameba, em que “a percepção e movimento confundem-se aqui numa propriedade única que é a contratilidade”²⁵⁰, de organismos como o nosso, constituídos por um esquema sensório-motor mais complexo, que nos permite a preciosa capacidade de hesitação. Esta diferenciação é o esteio ontológico que caracteriza a distinção fundamental entre o cinema clássico e o cinema moderno, pela qual Deleuze desenvolve seus estudos sobre o cinema. Poderíamos, então, classificar o cinema clássico, ou cinema de ação, como um cinema-ameba, isto é, aquele que se estrutura sobre um esquema sensório-motor que privilegia a ação como resposta habitual e automática. Ou seja,

²⁴⁷ Rodrigo Guéron faz uma interessante análise aproximando a moral Nietzscheana ao clichê bergsoniano, definido por Deleuze como um esquema sensório-motor. GUERON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Op. cit., p. 7. p. 18.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 138.

²⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Op. cit., p. 39.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.56.

que tem uma tendência a operar por clichês, efetivados em uma fórmula moral para os filmes, resultando muitas vezes “numa notável máquina de propaganda dos estados, e do capital”²⁵¹. Em oposição, estaria o cinema moderno, que se notabiliza pelas situações ópticas e sonoras puras, oriundas do intervalo ou hesitação que derruba as reações automáticas, possibilitando o desmonte dos clichês.

No entanto, pensar em tal qualificação seria de uma enorme falha de entendimento, certamente decorrente de leituras ou reflexões açodadas dos escritos de Deleuze, pois o filósofo jamais pensou o cinema clássico, da imagem-movimento, como um cinema inferior, destituído de pensamento. Eisenstein, Vertov, Gance, Chaplin, Lang, enfim, são inúmeros os cineastas pensadores do cinema clássico, citados por Deleuze, que não fizeram outra coisa senão elevar o status da sétima arte. Como frisa Rodrigo Guéron, “o enfraquecimento da força artística, inventiva, das imagens do cinema nas imagens-clichês, não é uma característica do cinema clássico e de seus grandes autores e escolas, mas daquilo em que o cinema clássico se transformou.”²⁵² Por isso, achamos importante destacar que Deleuze não concebe a transição entre um cinema e outro, que transcorre na passagem do livro *Cinema 1, a imagem-movimento* para o *Cinema 2, a imagem-tempo*, como algo relacionado a uma evolução. Aliás, o cinema moderno da imagem-tempo, que emerge no pós-guerra, retoma muitos elementos estéticos lá da primeira fase do cinema, como os corte secos, em lugar de fusões elaboradas, ou câmeras fixas substituindo travellings e etc.²⁵³

Assim, tanto o cinema clássico das imagens-movimento, quanto o cinema moderno das imagens-tempo, são essenciais para que Deleuze aborde o problema político do clichê de forma privilegiada na sétima arte. Isso se deve, entre outras coisas, pela compreensão que o filósofo tem do cinema a partir de uma concepção de realidade, isto é, “para ele, cinema e realidade não são duas instâncias distintas. O cinema é na verdade descrito como uma possibilidade, uma potência do real”²⁵⁴. Lapoujade salienta que, a estética em Deleuze “é o que nos leva de volta para as condições da experiência, sob a dupla garra do visível e do enunciável”²⁵⁵. O que faz a política começar com a estética, comenta Lapoujade, é o fato de tudo começar com ver e falar.

²⁵¹ GUERON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Op. cit., p. 20.

²⁵² *Ibidem*, p. 20.

²⁵³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Op. cit., p. 29.

²⁵⁴ GUERON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Op. cit., p. 13.

²⁵⁵ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 280.

CAPÍTULO III – IMAGEM E PENSAMENTO EM *BACURAU*

3.1 – O Brasil recente nas telas

Uma imagem não representa uma realidade suposta,
ela é para si mesma toda a sua realidade.
Gilles Deleuze²⁵⁶

Deleuze diz que um aspecto do escrever sobre um filme é dizer aquilo que se soube ver, e que “um filme não é apenas inseparável de uma história do cinema, mas também daquilo que se escreveu sobre o cinema.”²⁵⁷ Poderíamos acrescentar dizendo que um filme também é inseparável da história de seu país, e tal colocação se firma com especial relevo em se tratando da história recente do Brasil, quando nos referimos à cinematografia de Kleber Mendonça Filho, cineasta pernambucano que compõe a atual safra de realizadores brasileiros. Cineasta e crítico de cinema, Kleber Mendonça traz em sua filmografia alguns curtas-metragens, com destaque para *Vinil Verde* (2004) e *Recife Frio* (2009), ambos vencedores de inúmeros prêmios, e três longas-metragens, *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016), e *Bacurau* (2019), todos eles com passagens e premiações nos principais festivais do cinema mundial²⁵⁸.

Sobre os três filmes de longa-metragem, Kleber Mendonça relata que os roteiros foram desenvolvidos em um período de dez anos, entre 2008 e 2018, tendo escrito e dirigido os dois primeiros filmes sozinho e dividido a escrita e direção de *Bacurau* com Juliano Dornelles. Como coloca o cineasta, “O som ao redor, Aquarius e Bacurau são também frutos inevitáveis e indissociáveis do país [...] bens imateriais que já fazem parte de uma ideia de Brasil”²⁵⁹. O cineasta conta que há uma subida de tom que acompanha os três filmes, relacionada às transformações que o país vivia. Ele explica que os anos Lula estão lá quando começa a nascer *O som ao redor* em 2008, como uma sociedade estável e imperfeita em um contexto em que o

²⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Dois Regimes de loucos*. Op. cit., p. 225.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 225.

²⁵⁸ O filme *O som ao redor* conquistou o prêmio de melhor filme do Festival do Rio, do Festival de Copenhagen e Prêmio da Crítica no Festival de Roterdã, entre outros. *Aquarius* concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes, tendo recebido prêmios importantes em outros festivais. *Bacurau* também foi indicado à Palma de Ouro em Cannes, conquistando o Prêmio do Júri, além do prêmio de Melhor Filme no Festival de Cinema de Munique e de Málaga, entre outros. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kleber_Mendonça_Filho>. Acesso em 8 de julho de 2021.

²⁵⁹ MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. São Paulo: Companhia da Letras, 2020 (1ª edição), p. 13.

Brasil, diz Kleber, “voava em velocidade de cruzeiro como país e sociedade”²⁶⁰, mas que, ao mesmo tempo, exprimia uma tensão difusa entre classes que se toleram, exploram ou são exploradas.

Aquarius, escrito entre 2013 e 2015, surge de observações sobre demolições e extinções de cidades, bairros, e com elas, de arquivos afetivos, consequências do processo acelerado de verticalização e especulação imobiliária. No entanto, o enredo se complexifica à medida que o clima geral do país vai se transformando gradualmente, e Kleber ilustra a atmosfera do momento com um episódio vivenciado por sua própria equipe, em julho de 2015, quando, durante as filmagens na Avenida Boa Viagem, um motorista passa e grita “a plenos pulmões contra a equipe de uma centena de trabalhadores de cinema, ali fazendo *Aquarius*: ‘Vão trabalhar, bando de filhos da puta!’.”²⁶¹ Para ele, a arrogante e gratuita manifestação combinava com o processo de sabotagem e tomada de poder que estava em curso contra o governo de Dilma Rousseff, que passava a sofrer ataques políticos diários, mas não só dessa natureza, reverberados pela imprensa, levando ao desmoronamento dos rituais democráticos do país. Como relata o cineasta, “havia um estranho paralelo com o texto do filme, sobre uma mulher desrespeitada. Sobre uma mulher sitiada”²⁶², a personagem de Clara, vivida por Sônia Braga, que no filme enfrenta uma empresa imobiliária que a pressiona de diversas formas para que ela venda seu apartamento. O cineasta comenta que sentimentos ou expressões, que há muito não vivenciava, ressurgiam na sociedade, como animosidade de classe, de gênero, de cultura entre o Sul e o Nordeste do país, de misoginia, expressões que o impactaram, atingindo sua escrita. Kleber observa que diálogos criados em *Aquarius* não teriam sido possíveis em *O som ao redor*. Era uma subida de tom que o clima no Brasil pedia.

Já *Bacurau*, filme que começa a ser pensado em 2009 como “um retrato da realidade, borrada pelo cinema de gênero”²⁶³, foi marcado pela parceria com Juliano Dornelles, à sombra de um país que sofrera um golpe político e presenciava a ascensão da extrema direita nos últimos anos de sua escrita. A subida de tom em *Bacurau* alcança outros níveis, estourando o amplificador, lançando mão do cinema de gênero, frisa Kleber. O cineasta exemplifica da seguinte forma: se, em *Som ao redor*, não há mocinhos e vilões, em *Aquarius*, isso já cai por terra com a personagem de Clara, que assume o estilo de uma heroína clássica. Já em *Bacurau*, os vilões falam como vilões, salienta Kleber. Para o cineasta, figuras como Trump ou Bolsonaro

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 14.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 16.

²⁶² *Ibidem*, p. 16.

²⁶³ *Ibidem*, p. 17.

atestam um choque entre realidade e ficção, onde o caricato torna-se verdadeiro, isto é, “vilões reais falam como vilões de ficção e fazem vigarices reais, sem consequências morais”²⁶⁴. Sob essa tônica, *Bacurau* ganha as telas dando ênfase à violência extrema e arbitrária, através de um enredo que narra a chegada de um grupo de estrangeiros facínoras a uma pequena cidade do interior do Nordeste, com o objetivo de exterminarem toda a sua população por diversão ou terapia. Diferenciando-se dos primeiros filmes de Kleber Mendonça, em *Bacurau*, os habitantes da comunidade, afirmando uma força coletiva, resistem à violência arbitrária e absurda vinda de fora. O vínculo de *Bacurau* com a conjuntura política do momento pode ser observado, salienta Ismail Xavier, pela catarse provocada na plateia em muitas de suas sessões.

Assim, compreendendo *Bacurau* como relevante obra da cinematografia nacional contemporânea e instigados pelos efeitos produzidos pelo filme, tanto em relação à recepção da crítica quanto ao acolhimento esfuziante por parte do público, e seus aspectos políticos em relação a um Brasil recente, nesse capítulo pretendemos refletir sobre suas imagens através do repertório conceitual que Deleuze nos oferece acerca de cinema e pensamento. Em outras palavras, entendendo o cinema como produtor de realidade, que pensa por imagens e se conecta com o pensamento de modos diferentes, de acordo com o regime de imagens que prevalece em determinada obra, pretendemos examinar como *Bacurau* se relaciona com o pensamento. Nosso exame será guiado pela hipótese de que, embora haja no filme uma estrutura predominante do cinema clássico, ele toca em questões características apresentadas pelo cinema moderno, como a necessidade de invenção de um povo. Com relação a este segundo ponto, em Deleuze, há duas constatações que nos importam: no cinema político moderno, o povo falta; e o cineasta do Terceiro Mundo tem a necessidade de passar pelos clichês. Perseguindo nossa hipótese, abordaremos os aspectos estéticos e os desdobramentos políticos das imagens de *Bacurau*.

3.2 – *Bacurau*, entre o regime orgânico e o regime cristalino das imagens

O filme abre com a imagem do espaço sideral ao som de “Não identificado”, canção de Caetano Veloso, cantada por Gal Costa. Há um movimento suave de câmera em uma panorâmica à esquerda. O planeta Terra é revelado ao mesmo tempo em que desliza um satélite para a direita. Em um leve movimento de zoom, nos aproximamos do Brasil, mais especificamente do nordeste brasileiro. Após uma fusão entre as imagens da Terra e a de um

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 18.

caminhão-pipa que segue por uma esburacada estrada, somos apresentados a uma jovem mulher negra na boleia do caminhão, Teresa, através de um *close up*, indício de sua importância para a trama, que desperta após o solavanco do veículo ao atropelar um caixão funerário na estrada. Daí em diante somos conduzidos a uma violenta trama que envolve uma pequena comunidade rural do oeste de Pernambuco que se encontra sob a mira de um grupo de estrangeiros assassinos. Elementos da ficção científica, do faroeste italiano, dos cordéis, do *Cinema Novo*²⁶⁵, do cinema de aventura, dos filmes de terror, todos esses ingredientes compõem o caldo de *Bacurau*. Fazer um filme que mescla gêneros foi o desejo anunciado dos cineastas Kleber Mendonça e Juliano Dornelles. Como afirma Kleber, “Desejo não é algo que você planeja, mas havia uma vontade de misturar energias distintas: José Mojica Marins com Sam Peckinpah, Glauber com Spielberg, Geraldo Vandré com John Carpenter e Sérgio Ricardo.”²⁶⁶

Diante das análises que realizamos nos capítulos anteriores, vimos que a maneira de contar uma história, isto é, o modo de narração²⁶⁷ cinematográfica, “é apenas uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais um dado”²⁶⁸. Como nos diz Deleuze, há a narração clássica, que resulta da composição orgânica das imagens-movimento, e existem as formas modernas de narração, resultantes das composições de imagens de um outro regime, da imagem-tempo. O filósofo ainda ressalta que,

Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias.²⁶⁹

Partindo da distinção entre o regime orgânico, relativo à imagem-movimento, e o regime cristalino ou inorgânico da imagem-tempo, analisaremos alguns aspectos que

²⁶⁵ O Cinema Novo foi um movimento que surgiu na década de 1960, caracterizado por um “cinema de autor” que afirmava sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade, fazendo parte de uma corrente mais larga que se expressiu também através da música, do teatro, das ciências sociais, da literatura. Como ressalta Ismail Xavier, o Cinema Novo assumia “uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética [sendo] a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação”. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 62-63.

²⁶⁶ MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. Op. cit., p. 17.

²⁶⁷ Como explica Roberto Machado, a narração está relacionada à maneira de contar uma história. “Enquanto a narração dizia respeito ao desenvolvimento do esquema sensório-motor, a narrativa diz respeito ao desenvolvimento da relação sujeito-objeto, das imagens subjetivas e objetivas”. MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Op. cit., p. 286.

²⁶⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2, a imagem-tempo*. Op. cit., p. 47.

²⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 80.

caracterizam o filme *Bacurau*, no intuito de observarmos o que há de clássico e de moderno em sua estrutura, para, em seguida, examinarmos o pensamento político gerado pelo filme.

3.2.1 – A estrutura do cinema clássico em *Bacurau*

No capítulo anterior examinamos os dois regimes de imagens apontados por Deleuze em seus estudos sobre o cinema, a imagem-movimento e a imagem-tempo. Tal análise nos permite observar em *Bacurau* a prevalência da estrutura clássica da imagem-movimento, que se caracteriza por um agenciamento entre imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação, ou seja, por uma composição orgânica das imagens-movimento através da montagem. No filme, notamos o predomínio da forma Situação-Ação-Situação (SAS'), isto é, a grande forma da imagem-ação, na qual as qualidades e potências, observa Deleuze, “se atualizam diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais”²⁷⁰, constituindo o Realismo, modelo que consagrou o cinema americano, não sem ter se refinado com a contribuição de autores estrangeiros.

Dessa maneira, sob o regime da imagem-movimento ou da imagem-ação, configura-se um esquema sensório-motor, onde “há personagens que estão em uma certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem”²⁷¹. A explicação de Deleuze parece descrever com precisão o que se passa na comunidade de Bacurau, reforçando a sua filiação à estrutura clássica do cinema, um tipo de cinema que apresenta algumas características específicas relativas à descrição, à narração e à narrativa orgânicas das imagens, que se opõem majoritariamente ao aspecto cristalino delas. A partir desses parâmetros conceituais, poderemos destrinchar alguns traços estéticos de *Bacurau*, isto é, características de suas imagens e signos.

3.2.2 – A descrição orgânica de *Bacurau*

Deleuze destaca, no cinema clássico, a existência de uma descrição “orgânica” das imagens. Sob esse aspecto, objetos, cenários ou locações externas, isto é, o meio descrito pelos filmes, é supostamente independente, ou seja, há uma pressuposta realidade desses elementos que preexiste ao que é revelado pela câmera, diferenciando-se da descrição cristalina. Esta, remetida a situações óptico-sonoras puras, “vale por seu objeto, [...] o substitui, cria e apaga a

²⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Op. cit., p. 219.

²⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 70.

um só tempo [...] e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes”²⁷². Uma descrição que deixa de pressupor a realidade, isto é, que destitui a independência de um meio qualificado que defina as situações de ação e reação.

As descrições orgânicas servem para definir situações sensório-motoras, e podemos observar esse procedimento na função que a câmera assume, através dos planos e enquadramentos de *Bacurau*. Tal como no gênero *western* (ou filme de faroeste), uma das inspirações declaradas de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, *Bacurau* é recheado de enquadramentos clássicos que caracterizam tais descrições. O filme é decupado por planos gerais, correspondentes à imagem-percepção, que geralmente nos apresentam todo o ambiente antes de o conflito se desenrolar, como o da primeira cena da escola, enquadrada em *plongée* (câmera de cima para baixo), ou na cena da chegada de Teresa pela avenida central deserta do vilarejo, onde vemos algumas casas e a Igreja, o espaço do futuro confronto. Os demais planos, destacando aqui os planos médios, relativos à imagem-ação – que se caracteriza pela conexão entre os meios e comportamentos –, descrevem espaços e objetos, como o interior do mercadinho onde os motoqueiros colocam o aparelho que corta o sinal de internet, ou as salas do museu e seus elementos, reforçando o fato de que há uma realidade funcional “estritamente determinada pelas exigências da situação, ainda que essas fossem tão poéticas quanto dramáticas.”²⁷³ Ou seja, a descrição orgânica estabelece com rigor os espaços por onde a trama se desenvolverá, através do agenciamento entre as imagens-percepção e as imagens-ação, que também se associam às imagens-afecção, correspondentes aos primeiros planos ou *close-ups*.

Já a descrição cristalina se caracteriza pelo fato de as imagens serem desligadas do prolongamento motor, no qual os meios e objetos são constituídos pela própria descrição, que se multiplica e se transforma. Isto é, uma imagem objetiva se apaga ou se transforma, fazendo-a aparecer de outra forma, criando uma imagem em que não podemos discernir o objetivo e o subjetivo, o real e o irreal. Como, por exemplo, em *Europa 51*, de Rossellini, quando a protagonista, ao assumir momentaneamente a vaga de uma operária, impactada diante da situação precária dos trabalhadores de uma fábrica, já não sabe mais (e nós também) se está em uma ambiente fabril ou em um presídio. Se são operários que ali trabalham ou se são condenados cumprindo pena. Isso se deve à descrição operada pela câmera, isto é, aos enquadramentos, iluminação, movimentos. Em certo plano, a imagem de um operário em *contra-plongée* (de baixo para cima) visto caminhando por uma passarela com uma iluminação sub exposta, ou seja, sombreada, nos remete a um carcereiro vigilante. Ainda na fábrica,

²⁷² DELEUZE, Gilles. *Cinema 2, a imagem-tempo*. Op. cit., p. 185.

²⁷³ *Ibidem*, p. 15.

notamos planos fixos e demorados, isto é, que não são imediatamente substituídos por outros planos, na urgência da resposta motora. Esse aspecto reforça o caráter de uma descrição que se multiplica e se transforma, já que somos levados a expandir nossa percepção em uma mesma imagem, conseguindo “ver” o que há naquela imagem, prescindindo da próxima. Poderíamos dizer que se constitui aí uma imagem cristal, caracterizada pela relação entre um termo atual, a fábrica, e um termo virtual, a prisão, instituindo um ponto de indiscernibilidade entre as imagens. Muito diferente do que ocorre em *Bacurau*, onde uma escola é uma escola, imagem objetiva, ambiente de professores e alunos, meio qualificado para o desenvolvimento da trama.

Podemos dizer que a descrição orgânica está a serviço da percepção que se prolonga em uma ação, enquanto que sob a descrição cristalina, há uma imagem óptica pura que “detém o movimento, detém-se numa coisa, retém a cada vez outro aspecto do mesmo objeto”.²⁷⁴ Um meio bem qualificado da descrição orgânica se contrapõe ao “espaço qualquer” de uma situação óptica sonora pura, observa Deleuze.

Esse traço traz uma segunda particularidade da descrição orgânica, que é a de fazer com que esses dois modos de existência, o real e o imaginário, sejam bem demarcados e expressados como dois polos opostos. Isto é, em uma descrição orgânica, o real é reconhecido pela sua continuidade, devido aos encadeamentos atuais, concatenações legais, causais, lógicas, de modo que a lembrança, o imaginário, o sonho, “aparecerão na forma de capricho e da descontinuidade”²⁷⁵, que será vinculada à pura aparição na consciência. Um filme, observa Deleuze, “poderá ser inteiramente feito de imagens-sonho, estas conservarão a capacidade de desprendimento e metamorfose perpétuas que as opõe às imagens-real.”²⁷⁶ Assim, quando Teresa vê o caixão trepidando e transbordando em água, sabemos que aquilo é efeito do psicotrópico que ele ingeriu, reforçado pelo plano da ingestão na própria sequência de imagens. Algo que ocorre em sua consciência, distinta do real. Aspecto que se repete também na cena em que Domingas tem um pesadelo macabro, e também com a aparição da falecida Carmelita na parte final do filme.

Já no regime cristalino, o real e o imaginário não são tão delimitados, pois os encadeamentos sensório-motores rompidos fazem com que as imagens atuais, na impossibilidade de se prolongarem em ação, entrem em um circuito com o virtual, provocando uma coalescência entre o atual e virtual, real e imaginário, tornando esses dois modos de existência, apesar de distintos, intimamente unidos e indiscerníveis.

²⁷⁴ PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 14.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 186.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 186.

3.2.3 – A narração orgânica de *Bacurau*

A narração orgânica é outro aspecto que caracteriza *Bacurau*. Desenvolve-se, como já apontamos, por esquemas sensório-motores “segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação”²⁷⁷. O tempo, decorrente da ação, é constituído através de uma representação indireta, e mesmo com a presença de certas anomalias aparentes na estrutura do filme, como inserções, rupturas, decomposições, o tempo continua a ser, em princípio, cronológico, já que tais anomalias obedecem a leis relacionadas à distribuição dos centros de forças no espaço. Deleuze ressalta que a narração orgânica é uma narração verídica, que se encadeia com descrições reais, aspirando ao verdadeiro, mesmo na ficção. Uma narração que se desenvolve organicamente, “segundo concatenações legais no espaço e conexões cronológicas no tempo [...] uma narração que implica uma investigação ou testemunhos que a referem ao verdadeiro”²⁷⁸. Ela se diferencia da narração falsificante, que afirma a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros, colocando também no presente diferenças inexplicáveis. Pensamos ser evidente a filiação de *Bacurau* à narração orgânica, no entanto, há nuances que pretendemos apontar.

Como explica Deleuze, passagens de um regime orgânico para um regime cristalino podem ser feitas de maneira insensível. Há descrições reais, concatenações legais e conexões cronológicas em *Bacurau*, no entanto, até seus primeiros cinquenta minutos de duração, a narração verídica parece trepidar. Há uma espécie de renúncia ou ironia em relação ao verdadeiro, pelo fato de o filme nos conduzir por vias que embaralham as expectativas. Por exemplo, *Bacurau* abre com a chegada de Teresa em destaque e tudo indica, de acordo com as promessas típicas do cinema clássico, que ela será a heroína da história, a personagem que nos conduzirá trama adentro. Aspecto que se concilia com uma característica da narração orgânica, qual seja, a de uma narração unificante que tende à identificação de uma personagem²⁷⁹, observa Deleuze. Ao longo do filme, entretanto, notamos que não há um protagonista, mesmo com a presença marcante da personagem Lunga, mas a valorização da resistência coletiva através de uma miríade de personagens relevantes, como a doutora Domingas, o professor Plínio, Pacote, Damiano.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 187.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 194.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 195.

Um outro exemplo relacionado ao enfraquecimento da narração verídica, que mexe com o modelo Situação-Ação-Situação (SAS'), está na introdução do filme. Somos inseridos ao problema da água de Bacurau através da cena em que Teresa e Ramiro observam com binóculos o canal do rio São Francisco interrompido por uma milícia. Questão reforçada também pelo prefeito Tony Jr., que toca no tema em sua visita eleitoreira à comunidade, dizendo que logo o problema poderá ser resolvido. Assim, a falta de abastecimento da água se apresenta como o obstáculo a ser superado. De acordo com o principal aspecto do cinema clássico, qual seja, o de apresentar uma narração que se desenvolve sobre o esquema sensório-motor, através de uma situação inicial que exige uma ação, geralmente, o primeiro terço do filme ou o primeiro ato de um roteiro clássico, se caracteriza justamente por apresentar o problema que deverá ser superado na trama. Trata-se também de uma expectativa que não se confirma já que o real problema é reorientado ao ataque dos estrangeiros, algo que começa se delinear na metade do filme, aspecto atípico desse tipo de cinema, do ponto de vista da estrutura clássica em seus três atos.

Podemos relacionar outros elementos que parecem operar por essa via, a de criar expectativas que serão derrubadas adiante, em uma espécie de peripécia com o espectador habituado ao modelo de narração clássica. Ou seja, a narração deixa de pressupor uma forma do verdadeiro quando mistura imagens e gêneros, quando apresenta outras formas do “verdadeiro” ao longo do enredo. Podemos pensar que tal empreendimento se deve à opção feita pelos realizadores de mesclar gêneros cinematográficos. Jacques Aumont explica que o gênero agrupa uma série de filmes próximos, tanto em expressão quanto em conteúdo. É o que permite, através da recorrência de cenas “típicas”, consolidar o verossímil de filme em filme. Como explica Aumont,

O efeito-gênero permite, em seguida, estabelecer um verossímil próprio de um gênero em particular. Cada gênero tem seu verossímil: o do western não é o da comédia musical ou o do filme policial [...] Por isso, as famosas ‘leis do gênero’ só são válidas dentro de um gênero e devem-se apenas ao peso do verossímil em vigor no conjunto de filmes realizados que pertencem a esse gênero ²⁸⁰

Assim, se, em um mesmo filme há uma diversidade de gêneros, há também uma multiplicidade de situações que impõem suas próprias verossimilhanças, onde se pode aspirar a vários verdadeiros, mesmo que provisoriamente. É o que ocorre na primeira metade de

²⁸⁰ AUMONT, Jacques. *A Estética do filme*. Op. cit. p. 147.

Bacurau. O filme nos recebe com elementos típicos de ficções científicas, como a esplendorosa imagem do planeta Terra no espaço sideral, e transições entre as imagens como as que se notabilizaram nos filmes de *Guerra nas Estrelas* (Star Wars), os chamados *wipes*²⁸¹. Um pouco mais à frente, há um cortejo funerário no sertão nordestino sob o som de “Bicho da Noite” de Sérgio Ricardo²⁸², e signos do *Cinema Novo* invadem a tela, manifestando um timbre social e político, típico do movimento ocorrido nos anos de 1960, que se caracterizava por filmes que traziam trilhas musicais de forte carga semântica, que contaminavam os espaços da cena, aspecto que será reforçado em outro momento com a música de Geraldo Vandré, “Réquiem para Matraga”. Imagens de caixões fúnebres espalhados pela estrada ou transbordando em água. Uma manada de cavalos que invade a madrugada, evento pressentido por um sonho macabro de Domingas. O misterioso sumiço de Bacurau do mapa, constatado pelo professor Plínio e seus alunos. A chacina de uma família inteira em uma fazenda. Todos esses eventos reforçam uma outra atmosfera, a dos filmes de suspense ou terror. E ainda na primeira parte do filme, somos surpreendidos pela aparição de um disco voador *vintage*, sem ainda nenhum indício de que seja um drone. Ou seja, até aí, não poderíamos afirmar do que trata exatamente o filme. É a narração verídica sendo posta à prova durante quase toda a primeira metade do filme, sem que Kleber Mendonça e Juliano Dornelles a subvertam por completo. Isto é, não chegam a torná-la uma narração falsificante, provocando “uma disjunção entre as conexões legais do espaço e suprimindo o caráter cronológico do tempo”²⁸³. Ao contrário, é exacerbando o caráter verídico da narração que o filme parece gracejar com o modelo de reconhecimento que lhe é próprio. No entanto, ressaltamos que se trata de um questionamento provisório ao verídico, pois na segunda parte do filme há uma recuperação da forma do verdadeiro, isso porque, corroborando com o que nos diz Jorge Vasconcellos, “a narração verídica se faz no compasso de uma investigação que mostra, antes de mais nada, a verdade dos fatos. O filme clássico prima por um processo de dissolução das dúvidas e do esclarecimento dos mistérios”.²⁸⁴ E na segunda metade de *Bacurau*, os enigmas são elucidados e o filme investe em uma trama que se desenrola linearmente, sem ambiguidades, até seu desfecho.

²⁸¹ Um estilo de transição entre uma imagem e outra que traz um efeito de cortina, como se limpasse a tela. *Star Wars* se notabilizou pelo uso constante e múltiplo desse tipo de transição.

²⁸² Sérgio Ricardo é um compositor que tem papel-chave no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, cineasta expoente do Cinema Novo. O músico é o criador das canções do cego cantor, Júlio, que conduz a narração da fábula glauberiana, explica Ismail Xavier. MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. Op. cit. p. 37.

²⁸³ VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Op. cit. p.149.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 149.

3.2.4 – A narrativa orgânica de *Bacurau*

Do ponto de vista da narrativa, que Deleuze define na conexão sujeito-objeto e em seu desenvolvimento, há, na imagem-movimento, dois tipos de imagens: a imagem objetiva, caracterizando aquilo que a câmera vê, trazendo o ponto de vista de alguém exterior ao conjunto, isto é, quando a câmera enquadra a personagem e o cenário; e a imagem subjetiva, “aquela em que o conjunto é visto por alguém que faz parte dele”²⁸⁵, ou seja, quando o olhar da personagem coincide com o olhar da câmera e vemos como a personagem vê. Esses dois tipos de imagens consolidam a identidade da personagem vista e que se vê, assim como a identidade do cineasta, que vê a personagem e o que ela vê. É esse tipo de narrativa que constitui *Bacurau*, onde só há imagens objetivas intercaladas por imagens subjetivas, como, por exemplo, quando vemos o professor Plínio e seus alunos e em seguida vemos o avião para o qual ele aponta. Outra imagem tipicamente subjetiva está nas cenas em que vemos o que o drone vê, ou quando Michael busca seu alvo através do telescópio de sua arma. Em outras palavras, o que rege a narrativa orgânica é a tradicional relação entre plano e contraplano, onde um personagem é mostrado vendo algo, sob uma imagem objetiva, e em seguida, vemos o que o personagem vê, isto é, o ponto de vista dele. Nesse regime de imagens, Deleuze explica que “o filme começa pela distinção de dois tipos de imagem, e termina na sua identificação, no reconhecimento de sua identidade”²⁸⁶, constituindo um modelo de verdade em sua expressão plena na adequação do sujeito e do objeto, e não mais na concatenação sensório-motora, que se refere, como vimos, à narração.

Cabe ressaltar que a narrativa orgânica se diferencia da narrativa cristalina pelo fato desta questionar a distinção entre objetivo e subjetivo e também sua identificação. Lançando mão de Pier Paolo Pasolini como um dos exemplos da narrativa cristalina, Deleuze observa que a distinção entre o que a personagem subjetivamente via e o que a câmera objetivamente via, tende a se esvanecer, dando lugar a uma espécie de discurso indireto livre no cinema. Isto é, considerando o ponto de vista da câmera, a narrativa indireta objetiva ou discurso indireto, e o ponto de vista da personagem, a narrativa direta subjetiva ou discurso direto, o discurso indireto livre se caracteriza por uma câmera que adquire uma presença subjetiva, uma visão interior, entrando em conexão de *simulação*, diz Deleuze, com a maneira de ver do personagem. Deleuze explica,

²⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit. p. 286.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 215.

Estabelecia-se uma contaminação dos dois tipos de imagens, de tal modo que as visões insólitas da câmera (alternância de diferentes objetivas, o zoom, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas ...) exprimiam as visões singulares da personagem, e estas se expressavam naquelas, mas levando o conjunto à potência do falso. A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas se torna “pseudonarrativa”, um poema, uma narrativa que simula, ou, antes, uma simulação de narrativa.²⁸⁷

Sob a narrativa cristalina, o *noosigno* (imagem-pensante), signo que se desdobra dos opsignos e sonsignos da imagem-tempo, ganha protagonismo, pois está relacionado à indiscernibilidade do objetivo e do subjetivo, do real e do imaginário, subordinando, através da câmera, a “descrição de um espaço a funções do pensamento.”²⁸⁸ Sob esse aspecto, a câmera cinematográfica assume uma nova função, de uma *consciência-câmera*, “que já não se definiria pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas correlações mentais nas quais é capaz de entrar. E ela se tornará questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante”²⁸⁹, observa Deleuze, não se contentando mais em apenas seguir o movimento das personagens, ou em movimentar-se sobre as personagens como objetos.

3.3 – A montagem de *Bacurau*

Todos esses aspectos que acabamos de examinar acerca da descrição, da narração e da narrativa que caracterizam *Bacurau* ficam evidentes do ponto de vista de sua montagem clássica. É ela que permite a conexão sujeito-objeto através do agenciamento entre imagens objetivas e subjetivas, na relação plano e contraplano, pois tal empreendimento exige que as imagens se encadeiem obedecendo uma normalidade de movimento, caracterizada pelos centros no próprio movimento. Isto é, na montagem clássica, há a necessidade de relações comensuráveis entre as imagens e entre as imagens e o todo. Dessa forma, predomina em *Bacurau* os cortes racionais que, subordinados ao encadeamento das imagens, repartem duas séries de imagens, “no sentido em que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda”²⁹⁰.

Assim como os *wipes*, já mencionados anteriormente, transições em que uma cortina fecha uma imagem, trazendo a próxima imagem, a fusão entre as imagens é um claro exemplo de corte racional, onde a relação de continuidade entre as imagens em *Bacurau* é notória. Esse

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 216.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 42.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 42.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 309.

tipo de transição aparece algumas vezes no filme, podendo ser percebido, por exemplo, na fusão entre a imagem das pessoas no cortejo funerário com a imagem de Teresa ao lado de outras pessoas sob um enquadramento semelhante, ou quando o nordeste visto do espaço se funde com a imagem do caminhão-pipa vista do alto, um tipo de transição que se submete aos harmônicos entre as duas imagens que se caracterizam pela predominância do verde nelas. Um outro exemplo: logo após a série ou sequência de imagens que compõe a cena de Pacote buscando Lunga na represa, há uma sequência de imagens da noite caindo. Na cena seguinte, já sob o escuro da noite, Pacote anuncia a chegada de Lunga no vilarejo. Isto é, entre a série que se passa durante o dia e a série já sob a noite, há uma sequência dos céus em crepúsculo que não permite à primeira série cair em um interstício, preservando a continuidade com a próxima série. De fato, se houvesse um corte entre uma cena de dia para outra de noite, não configuraria um movimento aberrante ou descontínuo, no entanto, esse tipo de encadeamento que acabamos de descrever reforça uma estrutura que se notabiliza por associar as imagens através dos cortes racionais, fortalecendo a continuidade entre elas, permitindo que as imagens se interiorizem em um todo que muda, que por sua vez se exterioriza nas imagens que o compõem, “constituindo um imenso ‘monólogo interior’, que não para de se interiorizar e exteriorizar”²⁹¹. Por isso, se trata de um processo de totalização sempre aberta, em uma relação entre as partes e o todo e vice-versa.

Diferentemente do que ocorre no cinema moderno, cujo o corte é irracional e determina conexões não comensuráveis entre as séries de imagens, valorizando o interstício entre elas, sem fazer parte delas, que, como apontamos no segundo capítulo, está relacionado com o pensamento *do fora*. Deleuze explica que, sob o regime das imagens-tempo, o movimento, por se furtar à centragem, torna-se um movimento aberrante, colocando em xeque o *status* do tempo como representação indireta, típica da imagem-movimento. Segundo o filósofo,

Se o movimento normal subordina o tempo, do qual ele nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante testemunha uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos-*raccords* das próprias imagens.²⁹²

Importante ressaltarmos que o cinema nasce trazendo movimentos aberrantes, apresentados por acelerações e desacelerações das imagens, mudanças de escalas e proporção

²⁹¹ *Ibidem*, p. 348.

²⁹² *Ibidem*, p. 62.

entre elas, além dos cortes, que provocam rupturas entre as imagens. Isto é, inicialmente a imagem-movimento constituía um mundo feito de rupturas e desproporções. No entanto, o intervalo que há no esquema sensório-motor entre a imagem-percepção e a imagem-ação, assume o papel de centro, restaurando a proporção entre a percepção e a ação, isto é, entre o movimento recebido e o executado, através de seleção e coordenação das imagens. Dessa forma, as aberrações do movimento são compensadas, normalizadas sob leis que salvam o movimento e que mantêm a subordinação do tempo através da montagem. No novo regime de imagens do cinema, devido à ruptura dos liames sensório-motores, não há mais encadeamento de percepções em ações, e tampouco espaços coordenados. Os personagens estão permanentemente no intervalo. Isto é, a questão da associação ou da atração das imagens é substituída pelo interstício entre as imagens, “um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia.”²⁹³ Não significa que as imagens estejam entregues ao acaso, explica Deleuze, “mas só há reencadeamentos submetidos ao corte, em vez de cortes submetidos ao encadeamento.”²⁹⁴ Os falsos *raccords*, que já estavam presentes no cinema, mas conjurados, pois apareciam como anomalias ou transtornos de associação, assumem um novo valor e a montagem torna-se mostragem, explica Deleuze.

A questão sobre o que há para ver por detrás da imagem – há sempre uma próxima imagem, diz a montagem clássica - é substituída pelo “o que há para ver na imagem?”. Será que é possível sustentar com o olhar o que se desenrola em um único plano? Indaga Deleuze²⁹⁵. A montagem não deixa de ser essencial ao ato cinematográfico, mas dá a impressão de tornar-se secundária frente ao uso frequente do plano-sequência, um plano sem corte que pode supor uma montagem na própria imagem. Trata-se de um aspecto típico do cinema moderno, mas que identificamos, em certa medida, em *Bacurau*, através de um recorrente uso do movimento de zoom.

O zoom, operação que se realiza através de um jogo de lentes, permitindo a aproximação ou afastamento na imagem sem corte, muitas vezes se porta como um *plano-sequência*, efetuando mais de um enquadramento com propósito dramático sem que haja o corte de uma imagem para outra. Em outras palavras, ele permite que o tempo flua diretamente, sem a necessidade de que o tempo surja indiretamente mediante um plano seguido do outro através do corte. Há uma economia de cortes nesse sentido, fazendo com que o fluxo do tempo atue diretamente. Podemos conferir esse tipo de movimento quando o prefeito Tony Jr. chega em

²⁹³ *Ibidem*, p. 261.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 310.

²⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 94.

Bacurau. Ele está em um primeiro plano, isto é, enquadrado na altura dos ombros até a cabeça, quase um *close-up*, com o semblante que demonstra certo descontentamento, e em um movimento de zoom out, isto é, de recuo da câmera com o alargamento do enquadramento, vamos a um plano geral que nos dá uma visão de cima do vilarejo inteiro vazio. Ou seja, temos um *plano-sequência* que nos mostra a reação do prefeito em um enquadramento e a causa de seu descontentamento no reenquadramento seguinte, sem que haja interrupção ou corte.

Ao analisar alguns filmes de Orson Welles, Deleuze observa que “o plano-sequência com a profundidade de campo marca fortemente volumes e relevos, as zonas de sombra de onde saem os corpos e onde tornam a entrar, as oposições e combinações do claro e do escuro”²⁹⁶. Podemos observar composições de imagens semelhantes em *Bacurau*, como na cena em que a câmera enquadra os dois motoqueiros sobre a voz (voz *off*) da personagem Darlene (fora de quadro), avisando que os forasteiros estão de capacetes e estarão no vilarejo em dois minutos. Apenas após o recuo do zoom descobrimos que a voz é de Darlene, que se encontra no bar da estrada, e só vemos sombras, ou melhor, as silhuetas dela com outra pessoa. Isto é, enquanto há inicialmente uma imagem que tem em seu centro os motoqueiros, logo em seguida, uma centragem sonora se estabelece enquanto a primeira centragem se desfaz com as motos saindo de quadro. Em certa medida, o plano-sequência suscita um emaranhado de centros, descaracterizando o efeito de verdade que a imagem-movimento invoca quando o movimento conserva seus centros.²⁹⁷ O que observamos é que há no filme, com a presença do uso do zoom como opção estética, o descentramento do movimento, que remete à uma certa inquietação, produzida geralmente pelo uso da câmera na mão, estilo de filmagem muito utilizado no *Cinema Novo*, com destaque para um dos grandes operadores do período, Dib Lufti, que fotografou, entre outras obras, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Como sustenta Deleuze, “o movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso”²⁹⁸. No entanto, em se tratando de *Bacurau*, o movimento em falso se restabelece imediatamente na sequência seguinte, na estrutura do todo, tornando o movimento conforme ao verdadeiro, sem invariantes e atrelado a pontos de fixidez aos quais ele se move.

Em síntese, há em *Bacurau* o modelo de uma totalidade aberta característico do cinema da imagem-movimento, como vimos no segundo capítulo através de Eisenstein, onde o todo muda ao mesmo tempo em que as imagens se encadeiam, em uma relação plano-montagem.

²⁹⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 210.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 210.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 208.

Esse modelo requer como condição “relações comensuráveis ou cortes racionais entre imagens, na própria imagem, entre a imagem e o todo”.²⁹⁹ É através dessa relação das partes (imagens) com um todo do filme (o monólogo interior), que se estabelecem conexões entre cinema e pensamento. Como formula Deleuze, o todo é o conceito e “a montagem é no pensamento o próprio ‘processo intelectual’”³⁰⁰.

3.4 – *Bacurau* e o pensamento político

Deleuze atenta para o fato de que há um estado de crise pelo qual o cineasta de minoria, aquele oriundo de nações oprimidas e exploradas, precisa passar. Esta afirmação vincula o impasse descrito por Kafka àquele vivido por quem Deleuze denominou, nos idos dos anos 1980, o cineasta do Terceiro Mundo: “a impossibilidade de não ‘escrever’, a impossibilidade de escrever na língua dominante, ou a impossibilidade de escrever de outro modo”³⁰¹. Como observa Deleuze, “o cineasta do Terceiro Mundo, encontra-se diante de um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de caratê, e é por aí que ele deve passar, é essa matéria que ele precisa trabalhar”³⁰².

Trata-se de um problema diagnosticado ao longo da história do cinema brasileiro também por Jean-Claude Bernardet, que, no ensaio “Mimetismo, cachoeiras, paródia”³⁰³, verifica o forte vínculo do público com o espetáculo estrangeiro, fazendo com que as produções nacionais oscilem entre um cinema que mimetiza ou reproduz as fórmulas do cinema importado a título de responder as expectativas de um público habituado a tais formatos estéticos, e um cinema que, na outra ponta, busca uma diferenciação nacionalista, que consistia em apresentar ao público algo que o cinema estrangeiro não poderia mostrar, o Brasil, através de seus cenários naturais, costumes e tipos brasileiros. Essas seriam as duas tendências principais do cinema brasileiro. Bernardet fala ainda de uma terceira via, que se esforça por uma síntese entre esses dois tipos de produções. O relato do historiador, crítico e cineasta Alex Viany sobre o peso das influências estéticas externas é bem ilustrativo:

Para mim, quando criança, Tom Mix era muito mais real que Lampião, embora o cangaceiro vivesse nas primeiras páginas dos jornais. E se me

²⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit. p. 86.

³⁰⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 230.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 315.

³⁰² *Ibidem*, p. 315.

³⁰³ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro, proposta para uma história*. Op. cit.

tivesse preocupado com Lampião, certamente eu teria visto nele um êmulo colonial de Jesse James.³⁰⁴

A constatação do bombardeio estético de filmes estrangeiros sobre o público de países periféricos levantada por Deleuze, diagnosticada especificamente no contexto brasileiro por Bernardet, se une ao fato observado por Rodrigo Guéron de que há uma tendência majoritária e hegemônica de se “ir ao cinema para se ter exatamente as experiências que são previamente esperadas, como se fosse ir ao cinema apenas para se encontrar o clichê.”³⁰⁵ Isto é, se o público está habituado ao formato cinematográfico estrangeiro, no caso brasileiro, predominantemente norte-americano, cada vez mais ele se lançará a esse formato, em uma espécie de circuito que mobiliza clichês que circulam no mundo exterior e os clichês psíquicos que o constituem internamente. Assim, podemos supor que haja uma relação estreita acerca da presença do público nos cinemas e suas expectativas geradas pelo clichê, aspecto que, de alguma maneira, parece ter inspirado Kleber Mendonça.

O cineasta conta que a motivação para a realização de *Bacurau* surgiu a partir da reação do público em Brasília diante de seu curta-metragem *Recife Frio*, filme que mescla humor e ficção científica, sobre uma inusitada mudança climática que faz nevar em Recife, tendo como desfecho uma ciranda musical com Lia de Itamaracá, artista popular de renome. Um filme bem sucedido em termos de público, que já mesclava gêneros, intensificando os clichês, mas no intuito de demoli-los por dentro, potencializando seu aspecto político. Acreditamos que é o que ocorre também com *Bacurau*, como analisaremos a seguir.

3.4.1 – *Bacurau* e as imagens que explodem em clichês

Bacurau é um extraordinário remix do imaginário hollywoodiano com a tradição do Cinema Novo Brasileiro.

Ivana Bentes³⁰⁶

Esteticamente, *Bacurau* não é somente um filme que atravessa gêneros cinematográficos, lançando mão de muitas referências filmicas. *Bacurau* é um filme que, por investir no cinema de gênero (ou gêneros), escancara os clichês, aqui compreendidos do ponto

³⁰⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro, proposta para uma história*. Op. cit., p.112.

³⁰⁵ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Op. cit., p.247.

³⁰⁶ BENTES, Ivana. *Bacurau e a síntese do Brasil brutal*. Artigo da Revista Cult, 29 de agosto de 2019. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

de vista de uma generalidade estereotipada de um conteúdo de representação, mas que não deixa de ser apreendido também enquanto experiência do real. Como aponta Ivana Bentes, se trata de “um filme em que os gêneros faroeste, ficção científica, filme de terror, filmes de ação hollywoodianos, rambos e exterminadores se encontram com um rural contemporâneo que explode em clichês.”³⁰⁷ Poderíamos questionar, entretanto, qual o potencial político de um cinema que opta por clichês se são justamente eles que deveriam ser denunciados? Rodrigo Guéron comenta que a luta contra os clichês pode ser operada por uma saturação ou intensificação, “como nos exageros de Fellini ou na variedade de elementos pop de Godard”.³⁰⁸ Talvez as condições especiais, observa Deleuze, “sob as quais [o cinema] produz e reproduz os clichês, permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica, da qual não poderiam dispor fora do cinema.”³⁰⁹ Desde que haja um projeto estético e político, o cineasta “tem a oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes.”³¹⁰ Esta parece ser a via de *Bacurau*, qual seja, saturar os clichês no intuito de estabelecer um projeto crítico, de criação positiva. E será por aí que questões relativas ao cinema político moderno apontadas por Deleuze virão à tona. Vejamos como isso se dá através das imagens de *Bacurau*.

Uma panorâmica do espaço sideral como imagem de abertura, eventos misteriosos que ocorrem na madrugada, alucinações em forma de presságios, um vilão fascista que lidera maníacos psicóticos, um herói convocado a salvar a comunidade em perigo, cabeças explodindo, cabeças cortadas. Violência e sexo em um faroeste que se desenrola no sertão nordestino. Acabamos de listar elementos, que, à primeira vista, parecem pulular nos manuais de roteiros do cinema de entretenimento. E de fato, são elementos que compõem o filme de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles. No entanto, se por um lado, *Bacurau* sacode a plateia ao explodir a cabeça do inimigo como em um típico filme de Quentin Tarantino, por outro, em certa medida, alguns dos clichês burlam as habituais experiências previamente esperadas pelo público, operando como gatilho para que o espectador se depare com o inesperado, indo além das promessas de mero entretenimento ou anestesia às quais o clichê se presta.

É através da subversão do clichê que *Bacurau* se engaja como um cinema de minorias, reverberando a afirmação que Deleuze faz acerca do cinema moderno de que não há povo, mas vários povos, que só existem como minorias, distinguindo-se do cinema clássico, onde o povo está presente unido pela revolução, como em Eisenstein, ou mesmo no cinema político

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Op. cit. p.238.

³⁰⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Op. cit., p. 311.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 311-312.

americano, como nos filmes de Frank Capra ou King Vidor, produções marcadas também pelo unanimismo de um povo na luta contra preconceitos morais, crises econômicas, configurando uma tomada de consciência que deixa de existir no cinema moderno. Como observa Deleuze,

O que soou a morte da conscientização foi a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias³¹¹

Examinando *Bacurau* podemos observar como se constituem imagens que buscam demolir os clichês internamente e qual é a sua relação com um cinema de minorias. Façamos uma análise das cenas em que somos apresentados ao vilão e ao herói, arquétipos do cinema clássico, presentes, de algum modo, no filme.

Após as primeiras mortes efetuadas pelo casal de motoqueiros do sudeste, o filme assume sua trama principal, começando a elucidar alguns mistérios. Assim, o espectador fica a par dos motivos da incomum invasão noturna da manada de cavalos, bem como toma ciência de que o disco voador vintage é um drone. Eis que surge o vilão em uma clássica “entrada marcante”, em que uma porta é arrombada, com um estrondoso ruído, seguido por um movimento de zoom que aproxima o enquadramento no severo rosto do alemão Michael. Uma cena típica dos filmes de ação, onde a virilidade do “homem mau” é reforçada por um movimento brusco e barulhento. Sua primeira aparição não deixa dúvidas sobre o peso do personagem na trama. Um emblemático clichê. Mais à frente, o personagem Pacote, após encontrar os dois amigos mortos pelos motoqueiros, resolve recorrer à fora da lei Lunga, de cuja existência só sabíamos, até então, através de rumores. Enquanto Pacote dirige o jipe, em *off* escutamos a música engajada de Geraldo Vandré³¹², “Réquiem para Augusto Matraga”, que traz os seguintes versos: “Vim aqui só para dizer/Ninguém há de me calar/ Se alguém tem que morrer/ Que seja para melhorar/ Tanta vida pra viver/ Tanta vida a se acabar/ Com tanto pra se fazer/ Com tanto pra se salvar/ Você que não me entendeu/ Não perde por esperar”. Um ponto de virada no filme se anuncia com a força dos versos de Vandré, trazendo de volta “o imaginário

³¹¹ *Ibidem*, p.319.

³¹² Geraldo Vandré é conhecido por compor músicas engajadas nos anos 1960. Como explica Romulo Mattos, a música, gravada em 1965, foi concebida originalmente para o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, baseado no conto homônimo de Guimarães Rosa. Artigo “Tropicalismo e canção engajada no filme *Bacurau*”, em <https://esquerdaonline.com.br/2019/09/29/tropicalismo-e-cancao-engajada-no-filme-bacurau/>.

das guerrilhas dos anos 70”³¹³. No trajeto até o esconderijo de Lunga, carcaças de um carro da polícia no meio do mato, indícios de uma tradição de combates na região. Diante de uma enorme represa seca e abandonada, imagens de um ambiente árido que nos remetem a filmes apocalípticos como o australiano *Mad Max* (1979), de George Miller – referência apontada pelo próprio Kleber Mendonça – Pacote faz sinal para Lunga com o reflexo do sol em um espelho. E temos a primeira imagem da legendária Lunga, uma transgênero que, com as mãos cheias de ornamentos e as unhas pintadas, alisa suas sobrancelhas e ajusta a maquiagem defronte ao espelho, agora sob a delicada música instrumental “Entre as hortênsias”, de Nelson Ferreira, compondo a imagem do cangaceiro trans. Na sequência seguinte ocorre a entrada triunfal de Lunga em Bacurau, que, trajando botinas de guerrilheiro, calças estampadas, camisa aberta, colares e um aplique de cabelos longos, é anunciado por Pacote aos moradores do vilarejo. Lunga é aplaudida de pé, não sem antes ouvir o comentário de uma idosa, “que roupa é essa, menino?”, acrescentado pelo elogio de um outro morador, “tá bonita!”. Por um lado, diz Deleuze, “a imagem está sempre caindo na condição de clichê [...] por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê.”³¹⁴ O filósofo observa que não basta os autores evitarem servir-se das imagens como fórmulas para escaparem do clichê, mas às vezes, é preciso que a nova imagem deva “rivalizar com o clichê em seu próprio terreno, somar algo ao cartão-postal, juntar-lhe alguma coisa”.³¹⁵

Bacurau mobiliza muitos clichês ao longo da trama, e nos parece que há sempre uma espécie de inversão ou destituição deles quando a saturação dessas imagens alcança os limites de uma certa zombaria, como, por exemplo, na cena em que Damiano explode a cabeça do gringo com um bacamarte. Como se a denúncia da conspiração que orchestra os clichês ficasse mais evidente quando eles são acentuados. Cenas caricatas como a dos gringos que resolvem fazer sexo logo após metralharem um casal que tenta fugir da comunidade, e a do episódio em que Terry, como um Rambo traumatizado, relata sua crise de consciência por quase ter realizado uma chacina em um shopping após sua mulher lhe abandonar nos parecem bastante familiares. Quantas vezes não vimos essas imagens nos enlatados hollywoodianos? Mas quando Terry conclui que Deus agora lhe deu a oportunidade de lidar com essa “dor” ali em Bacurau, isto é, lhe proporcionou a chance de enfrentar seus demônios exterminando uma comunidade de um país subdesenvolvido, o clichê parece deixar de valer por si, nos conduzindo a uma

³¹³ BENTES, Ivana. *Bacurau e a síntese do Brasil brutal*. Artigo da Revista Cult, 29 de agosto de 2019. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

³¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 40.

³¹⁵ *Ibidem*, p.40.

camada crítica da situação, alçando ao primeiro plano a condição minoritária de todos os países do hemisfério sul, assunto que trataremos mais adiante.

Em suma, em *Bacurau*, alguns clichês são hiperbólicos, caricaturais, outros não se encerram em si, mas dão ensejo a outros temas, a outras questões. Enquanto na introdução do personagem alemão Michael na trama o clichê prevalece, na apresentação de Lunga, o tradicional arquétipo do herói do cinema clássico é rompido, e quem assume o lugar de protagonismo agora são tipos que antes eram raramente mencionados no cinema, e que ainda permanecem marginais na sociedade brasileira. As minorias passam a ocupar as telas.

3.4.2 – *Bacurau*, um cinema de minorias

Se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base:
o povo já não existe, ou ainda não existe... o povo está faltando.

Gilles Deleuze³¹⁶

Não há um povo em *Bacurau*, mas vários povos, em estado de minorias. Por isso o povo falta. O cinema político moderno, diz Deleuze, é constituído com base nessa fragmentação. Importante ressaltarmos a concepção de minoria e maioria em Deleuze. Como explica o filósofo, não se distinguem maioria e minoria pelo número, mas “o que define maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme [...] Ao passo que uma minoria não tem modelo”.³¹⁷ Ou seja, a maioria designa o padrão em relação ao qual as outras quantidades serão menores. Deleuze esclarece da seguinte forma:

as mulheres e as crianças, os negros e os indígenas etc. serão minoritários em relação ao padrão constituído pelo Homem-branco-cristão-macho-adultomorador das cidades-americanas ou europeu contemporâneo³¹⁸.

O padrão ou o modelo em curso que define a maioria, e que não tem relação com uma quantidade maior, opera uma seleção “no seio de uma massa qualquer para distribuir eletivamente, hierarquicamente, suas potências e direitos”³¹⁹, determinando as possibilidades a que cada um tem direito, definindo o porvir, observa Lapoujade. A maioria comporta as populações que têm futuro no âmbito desse modelo, e como produto de uma seleção, supõe um

³¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 314.

³¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 218.

³¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010, p. 59.

³¹⁹ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 269.

estado de poder e dominação. A determinação minoritária está relacionada às populações que diferem desse padrão, e por isso, são excluídas da maioria ou são incluídas sob uma posição de subordinação, ou seja, tais populações são consideradas como um subsistema ou como fora do sistema. As minorias, reforça Lapoujade, “estão fora, são inexistentes, destituídas de todo o direito e de todo modo de exercer qualquer potência social: são sem porvir”³²⁰.

Analisando o filme, podemos notar que a população de Bacurau é alçada ao estado limite de minoria, encontrando-se no ápice da exclusão ou da inexistência, quando o professor Plínio vai procurar o vilarejo no mapa e não o encontra. Bacurau foi apagada do mapa para ser exterminada. Ou seja, aos bacuranenses não resta nenhuma potência social, exceto a de alvos em uma atroz gincana macabra. Mas antes desse episódio extremo, podemos notar a condição de abandono e esquecimento em que a comunidade se encontra. Bacurau está alijada das necessidades mais básicas, como a água, e possui acesso dificultado por estradas esburacadas e perigosas, realçadas por um acidente logo no início do filme. Assim como em todas as zonas periféricas que se proliferam pelo país, Bacurau é um lugar em que o Estado, na figura do prefeito inescrupuloso, só se faz presente em anos eleitorais, despejando livros inutilizáveis na frente da escola, deixando sacas de comida vencida e remédios de tarja preta sem prescrição médica, que, como ressalta doutora Domingas, só servem para deixar a pessoa viciada e *leza*, e, conseqüentemente, mais dócil e manipulável. No entanto, cabe ressaltar que, a despeito do abandono governamental, os bacuranenses possuem internet, tablets, celulares, painéis de led. E tudo indica que tais facilidades são providenciadas por iniciativa própria deles, como podemos ver na cena da chegada de Teresa trazendo vacinas e com o discurso do professor Plínio ressaltando as ajudas que vêm dos parentes de fora da comunidade.³²¹

Em outra sequência, que se segue após o enterro de Carmelita, vemos o cotidiano do povo de Bacurau, uma população que se caracteriza por uma heterogeneidade étnica e cultural, representada por transgêneros, “michês e putas”, casais homoafetivos, naturalistas, negros, professores, idosos, crianças, pequenos agricultores, caboclos, tipos reunidos na figura do nordestino, gente que se encontra à margem de um padrão hegemônico, qual seja, o homem,

³²⁰ *Ibidem*, p.269-270.

³²¹ Esse aspecto que une o arcaico e o moderno é uma referência explícita que o filme faz ao Tropicalismo, movimento cultural e político dos anos 1960, que expressava as contradições entre a estagnação do Brasil rural e a modernidade dos centros urbanos. A música de abertura do filme, “Não identificado”, interpretada por Gal Costa, é extraída do filme *Brasil, ano 2000* (1969) de Walter Lima Jr., que faz justamente uma sátira ao aspecto das inovações da modernidade, apresentando uma trama que se passa em uma cidade no meio da selva chamada “Me Esqueci”, onde um general, encabeçando os projetos nacionais, pretende lançar um foguete ao espaço. MATTOS, Romulo. *Tropicalismo e canção engajada no filme Bacurau*. Disponível em <https://esquerdaonline.com.br/2019/09/29/tropicalismo-e-cancao-engajada-no-filme-bacurau/>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

branco, adulto, heterossexual, cis, norte-americano ou europeu, que vive na cidade, como nos referimos acima. Ou seja, há em Bacurau uma população que, de acordo com a conceito de minoria em Deleuze, não tem porvir, isto é, são segregados do sistema por não preencherem os requisitos determinados pelo metro padrão em curso. Indivíduos que, por serem excluídos parcial ou totalmente, não podem fazer valer direito algum, já que ter o direito, ressalta Lapoujade, é pretender um porvir³²².

Assim, vemos essa população marginalizada na personagem Sandra, jovem prostituída, que sofre abusos do próprio prefeito. Também no personagem Pacote, “o Rei do Teco”, um assassino por encomenda que tem seus dez melhores crimes ostentados em um vídeo amador. Ou na personagem Lunga, a “fora da lei” procurada pela polícia. Em certo momento, os moradores elencam o número de bacuranenses que saíram da comunidade e retornaram, em um processo de inversão da tradicional emigração de nordestinos que partem para os grandes centros urbanos. O filme não se aprofunda sobre as razões de tal fenômeno, mas podemos supor que há uma frustração em relação às perspectivas de uma vida melhor fora do sertão nordestino. Isto é, a impossibilidade de realização de projetos conjugada à falta de direitos, ou seja, a ausência de um porvir, provavelmente provocou esse movimento, trazendo tantos filhos de volta a Bacurau, e dentre eles, a própria Tereza, que revela também ter retornado definitivamente. Em suma, trata-se de uma população desprezada pelo poder público, rifada aos gringos como presa em um safari humano, no qual os habitantes da comunidade tornam-se alvos de uma caçada supremacista, em uma espécie de necropolítica³²³ perversa e desmedida. Como frisa Lapoujade, “é preciso chamar minoritário o que não tem nenhum direito de existir, um modo de existência desprovido de legitimidade, que não dispõe de corpo algum, de nenhum espaço, de nenhuma terra e de nenhuma linguagem para existir”³²⁴.

Esse estado de minoria que caracteriza os bacuranenses é reforçado nas cenas em que o casal de motoqueiros oriundos do sudeste estão presentes. Em certo momento, na venda local, a forasteira pergunta o que é quem nasce em Bacurau, e o menino responde: “é gente”. Uma cena que faz uso do humor para sublinhar o preconceito e o desdém exibidos pelos forasteiros em relação ao nordestino, que se revela ainda mais desmedido quando passamos a saber dos

³²² LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 276.

³²³ Cunhado por Achille Mbembe, o conceito de necropolítica está relacionado às formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte. Mbembe desenvolve o conceito partindo do pressuposto de que a “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar de viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais”, afirma o filósofo. MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2018.

³²⁴ *Ibidem*, p. 276.

reais objetivos do casal na trama, qual seja, isolar a comunicação da comunidade para que nada atrapalhe a planejada matança dos moradores. No entanto, há um movimento interessante no filme que subverte a posição de um pretense ou provisório estado de maioria por parte dos motoqueiros oriundos da parte “mais rica do Brasil”, fazendo-os perceberem sua própria condição de minoria no âmbito global. Após assassinares os personagens Flávio e Maciel na fazenda Tarairu, eles se encontram com os estrangeiros assassinos para quem prestam serviço. Todos se reúnem em uma mesa, o casal do sudeste e os demais gringos. Vejamos o seguinte diálogo³²⁵:

CHRIS: Os que vocês mataram, eles eram amigos ou algo do tipo?
 MOTOQUEIRO: Amigos? Não... não atiramos em amigos no Brasil... Não somos dessa região.
 WILLY: Então, vocês são de onde?
 MOTOQUEIRO: A gente é do sul do Brasil. Uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês.
 WILLY: Mais como a gente? Eles não são brancos, são? (pergunta em direção aos outros gringos) Como podem ser como a gente? Somos brancos. Vocês não são brancos. Eles são brancos? (ele joga a pergunta para o resto da mesa).
 TERRY: Eu não sei. Bom ... sabe de uma coisa (vendo através de um binóculo) ... eles parecem brancos ..., mas não são. Os lábios e o nariz dela entregam, tá vendo? Eles estão mais para mexicanos brancos.
 JAKE: Você poderia ser italiano. E ela poderia ser polonesa.
 KATE: Eu acho que ele é um latino bonito.
 MOTOQUEIRA: Porque vocês estão fazendo isso?

Após o término do diálogo, os gringos sacam suas armas e efetuam uma intensa rajada de tiros, os matando violentamente. Ou seja, os motoqueiros do sudeste brasileiro, oriundos de uma região rica e com linhagem europeia, como ressaltam com orgulho, aspecto que os levam a segregar o nordestino, são segregados sob um outro *status* de maioria, em âmbito global, que lança à condição de minorias todos os latino-americanos, africanos, asiáticos, ou seja, todos os não europeus ou não norte-americanos. Como sustenta Deleuze, “se a maioria remete a um modelo de poder – histórico, estrutural ou os dois ao mesmo tempo -, é preciso também dizer que *todo mundo* é minoria, potencialmente minoritário, na medida em que se desvia desse modelo.”³²⁶

A atitude dos motoqueiros da parte sul do Brasil é exemplar em demonstrar também como o povo falta, ao trazer à tona uma sociedade fragmentada, um Brasil diverso, de múltiplos povos, nordestinos, sulistas, com múltiplas pautas políticas, múltiplas lutas locais, regionais,

³²⁵ O diálogo é originalmente em inglês, mas transcrevemos para o português.

³²⁶ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*. Op. cit., p. 59.

específicas, descontínuas. Como observa Deleuze, “se o povo falta, se já não há consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema da subversão que se revela impossível. Não haverá mais conquista do poder pelo proletariado, ou por um povo unido ou unificado”.³²⁷ É sobre essa base que, diferenciando-se do cinema clássico, o cinema político moderno se constitui. De fato, não há revolução em *Bacurau*, mas há devir-revolucionário.

3.4.3 – *Bacurau* e o devir-revolucionário

Sob estado de minoria, a população de Bacurau não tem um porvir, ou seja, é excluída do conjunto de possibilidades determinadas por um modelo de sociedade. Como frisa Lapoujade, “Ser reduzido ao estado de minoria é ser literalmente confrontado com o impossível, com um porvir esvaziado de possibilidades.”³²⁸ Mas é sob a condição de impossibilidade que, como examinamos no segundo capítulo, Deleuze detecta o início de uma possível transformação. É quando a ação política deixa de ser pensada em termos de porvir, ou seja, quando o combate se desvencilha dos limites de um porvir que apresenta como alternativa, por um lado, as possibilidades impostas pelo sistema homogêneo e constante que determina o majoritário, abarcando aqueles que se enquadram nos moldes de uma maioria, e por outro, o esvaziamento de possibilidades, quando relacionado às minorias. Em outras palavras, é necessário o esgotamento do possível atual, como observam os comentaristas Mariana de Toledo, Paulo Oneto e Ovídio Abreu, para que algo novo possa surgir.³²⁹ Retornamos aqui ao tema do impossível como condição para abertura de novas possibilidades de vida. Mas, para isso, é preciso que as minorias sejam alçadas a um devir-minoritário, provocando uma mutação do sistema majoritário, que faça desencadear “um processo de desterritorialização fora das possibilidades objetivas e exclusivas disponíveis.”³³⁰

Deleuze explica que não devemos confundir “minoria” como um estado, com “minoritário” enquanto devir ou processo³³¹. A população de Bacurau encontra-se reterritorializada em uma minoria, ocupando um lugar menor no interior de um sistema majoritário, situação que não se configura como condição suficiente para se fazer um devir-

³²⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 318.

³²⁸ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 270.

³²⁹ BARBOSA, Mariana, OVÍDIO, Abreu, ONETO, Paulo. *Teatro e política na filosofia de Gilles Deleuze: subtração, crueldade, esgotamento*.

³³⁰ KRTOLICA, Igor. *Art et politique mineurs chez Gilles Deleuze. L`impossibilite d`agir et le peuple manquant dans le cinéma*. [tradução nossa.]

³³¹ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 4, p. 77.

minoritário, isto é, que possibilite desterritorializarem-se em um devir. Como diziam os Black Panthers, comenta Deleuze, “até os negros terão que devir-negro. Até as mulheres terão que devir-mulher. Mesmo os judeus terão que devir-judeu (não basta certamente um estado).”³³² Enquanto minorias, os bacuranenses sobrevivem sob a condição de excluídos, esquecidos, precarizados pela ausência do Estado. Há indícios de que algo fora tentado por Lunga e seu bando, mas nada suficiente a ponto de modificar a situação relacionada ao problema do abastecimento de água, tampouco da condição geral da população. Acabaram caindo na clandestinidade e sem o apoio da comunidade, como revela Lunga quando diz ter saído dali com muita raiva, reforçando o aspecto de um povo fragmentado.

No entanto, Lunga é trazido de volta a Bacurau após a ocorrência de uma série de violentos assassinatos no seio da comunidade. Aflita e desolada, a população chora a inexplicável morte de seus entes, até que o cenário de terror se completa quando há a execução de uma de suas crianças. É diante desse intolerável cenário que irrompe um choque perceptivo e afetivo, levando à mutação dos afetos, suscitando a criação de um novo possível, que se diferencia do possível que se tem previamente oferecido dentro dos limites do porvir. Isto é, a comunidade se dá conta de que as estratégias de combate contra o *status quo* até então adotadas não são mais suficientes, ou nunca foram. Ou seja, clamar às autoridades pela água que falta, selecionar dentre os donativos municipais a comida e os remédios que prestam, ou se entocar quando o prefeito aparece, são reações com as quais o Estado já sabe lidar. As habituais respostas sensório-motoras revelam-se em sua ineficácia frente às circunstâncias extremamente injustas e escandalosas, que já estavam ali presentes, mas que, de súbito, tornaram-se nítidas à população de Bacurau, agora alçada a um estado de vidência, tornando possível a apreensão do intolerável da situação. É quando ficam explícitas as suas condições de existência: “estamos sendo atacados”, anuncia Lunga após um apagão. Sempre estiveram. É quando se deixa de pensar em termos de porvir e passa-se ao devir.

Como define Lapoujade, devires são “potências que se erguem e nos levam a algo impessoal, ‘político’ nesse sentido [...] É um processo impessoal, coletivo e real.”³³³ Um outro possível chega pelo acontecimento, que, como já apontamos no capítulo anterior, é irreduzível aos determinismos sociais. O que ocorre é um processo de transformação das condições habituais de percepção, operando “uma nova distribuição das possibilidades de vida, dos modos de pensar, sentir e agir.”³³⁴ Como coloca Deleuze,

³³² *Ibidem*, p. 77.

³³³ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 272.

³³⁴ KRTOLICA, Igor. *Art et politique mineurs chez Gilles Deleuze*. [tradução nossa]

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum*...³³⁵

Não há acontecimentos privados e outros coletivos, “tudo é singular, e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo [...] Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual ferimento não é de guerra e oriundo da sociedade inteira?”³³⁶. No entanto, orienta Deleuze, o acontecimento, ao ser efetuado, precisa ser, ao mesmo tempo, contraefetuado. Contraefetuar é querer não o que acontece, em uma espécie de resignação, maneira ressentida de se relacionar com o que sucede, mas querer algo no que acontece, tornar-se digno do acontecimento.³³⁷ A contraefetuação responde ao novo sentido do intolerável desencadeado pelo acontecimento. É um ato de criação que responde à mutação, é a invenção de “formas sociais concretas que correspondam à nova sensibilidade.”³³⁸

É na sequência em que são intercaladas as pujantes imagens da capoeira com as cenas em que se velam os corpos, que vemos o acontecimento se efetuar e contraefetuar. É quando notamos que algo se modificou em toda a comunidade. Uma forte aliança ali é selada entre os moradores. A força dessas imagens amplifica o aspecto da mutação que se opera quando as palmas e o canto de capoeira são sucedidos por uma poderosa música sintética, *Night*, de John Carpenter, atestando uma potência de outra natureza, que excede qualquer espaço ou conjunto. É um som que, por não possuir sua fonte no espaço diegético do filme, como, por exemplo, um ruído de um caminhão que vai entrar em cena ou a música que sai de um rádio, remete ao Todo que se exprime nos conjuntos. É um som *off* que se conecta virtualmente com o todo, observa Deleuze, a partir do segundo aspecto do fora de campo, o absoluto, como vimos no primeiro capítulo. O acontecimento engendra uma nova temporalidade, envolvendo um devir virtual, que se opõe à ideia de um possível que se realiza, caracterizado por uma imagem preexistente do real, isto é, uma imagem do real projetada no passado, relacionada ao campo dos possíveis

³³⁵ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974 p. 177-178.

³³⁶ *Ibidem*, p. 152

³³⁷ PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. Op. cit., p. 95.

³³⁸ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o possível. Sobre o involuntarismo na política*. Op. cit., p. 344.

oferecido pelo padrão majoritário vigente. O conceito de virtual está vinculado à ideia de um real que se atualiza de maneira criativa, trazendo “necessariamente uma diferença, uma novidade”³³⁹.

Assim, é respondendo ao acontecimento, contraefetuando-o, que o devir-revolucionário irrompe em Bacurau. É quando o povo se inventa faltando, a partir do momento em que uma coletividade passa a enxergar o intolerável, esgotando o possível, isto é, deixando de acreditar no possível como instância de realização. É quando as cotidianas reações sensório-motoras aparecem em sua ineficácia, não respondendo mais à realidade, isto é, à emergência das novas possibilidades de vida. Poderíamos objetar o fato de que, ao se romperem os liames sensório-motores, entramos em estado de vidência e petrificação, estado que impossibilitaria a ação política. No entanto, Deleuze observa que “haverá situações ópticas e sonoras puras, que engendrarão modos de compreensão e de resistência de um tipo inteiramente novo.”³⁴⁰ A ruptura dos esquemas sensório-motores, ressalta Zourabichvili,

não conduz, certamente, a um estado de resignação ou de revolta meramente interior: resistir se distingue de reagir. Resistir é o próprio de uma vontade derivada do acontecimento, se alimenta do intolerável. O acontecimento é o próprio “potencial revolucionário”, que se esgota quando rebatido sobre as imagens já feitas (clichês da miséria e da reivindicação).³⁴¹

Como afirma Deleuze, “a única oportunidade dos homens está no devir-revolucionário, o único que pode conjurar a vergonha ou responder ao intolerável”³⁴². Assim, tomados pelo devir-revolucionário, os habitantes da comunidade resistem à altura aos violentos ataques de um grupo de estrangeiros, participantes de uma gincana de extermínio, que expressa uma dimensão ainda mais brutal, a violência institucional, perversa aliança entre Estado e capitalismo, em que cada vez mais se geram lucros com mortes.

A comunidade contra-ataca convocando uma memória que não é nem “psicológica, como faculdade de evocar lembranças, nem mesmo uma memória coletiva como a de um povo existente”³⁴³, já que só há a memória e história dos vencedores. Mas uma memória minoritária, que nas pequenas nações, observa Kafka, pode ser trabalhada mais a fundo³⁴⁴. Memória

³³⁹ BARBOSA, Mariana, OVÍDIO, Abreu, ONETO, Paulo. *Teatro e política na filosofia de Gilles Deleuze: subtração, crueldade, esgotamento*. Op. cit., p. 37.

³⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 157.

³⁴¹ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o possível. Sobre o involuntarismo na política*. Op. cit., p. 353.

³⁴² DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 345.

³⁴³ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 320.

³⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 320.

constituída por forças de gerações passadas, dos derrotados, dos povos sem história, reunidas no museu de Bacurau, que não suscita interesse algum do ponto de vista das maiorias, que até espanta quando mencionada, como na cena em que a bacuranense no mercado questiona se os forasteiros vieram visitar o museu, “museu de quê?”, eles retrucam, como se dissessem “isso aqui tem história?”. Também como na cena em que Michael e o bando estrangeiro passam por carcaças de carros antigos da polícia alvejados de balas, que carregam histórias de resistência e luta, e o líder comenta, “e daí, quem se importa”. Como comenta Deleuze, “Dir-se-ia que toda a memória do mundo se deposita em cada povo oprimido.”³⁴⁵ É dessa memória que “não existe”, que é indiferente aos gringos, aos sulistas brasileiros, ao Estado, que se opera um devir-cangaceiro em Bacurau. Memória que evoca uma tradição de violência e combate, culminando em mais sangue nas paredes do museu e nas cabeças cortadas do inimigo.

3.4.4 – A invenção de um povo

Deleuze chama a atenção para a confusão que fazem entre o futuro das revoluções na história e o devir revolucionário das pessoas³⁴⁶. As revoluções estão na forma do possível, isto é, já dadas em uma imagem totalmente acabada. O mundo e o povo são concebidos previamente, “uma vez que a revolução pensou-se a si mesma e pensou o povo sob o modo do já presente ou da preexistência a si”³⁴⁷. Pensar em termos de futuro, passado ou presente das revoluções é uma maneira de passar pelo acontecimento à distância, recolhendo sua efetuação na história, sob a perspectiva pragmática das causas e consequências. O devir-revolucionário exige que nos instalemos no acontecimento. Irredutível a determinismos sociais, é um processo impessoal, é a efetuação de uma potência de matilha, diz Lapoujade, um afeto que nos faz nascer para o político, pois nos tornamos o povo que o intolerável provoca.³⁴⁸ Ao contrário do futuro das revoluções, o devir-revolucionário está relacionado ao esgotamento do possível e à criação de novas formas de relações e modos de existências, que escapam às alternativas prescritas.

O cinema clássico, em seu aspecto político, se propõe a pensar o futuro das revoluções. Tanto no cinema soviético quanto no cinema norte-americano, há um povo, embora oprimido, unificado. Como observa Igor Krtolica, é um cinema que carrega a ideia de que as massas

³⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 320.

³⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 345.

³⁴⁷ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o possível. Sobre o involuntarismo na política*. Op. cit., p. 350.

³⁴⁸ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 272.

formam um sujeito possível que se realizaria com uma tomada de consciência, mediante um elo entre a enunciação subjetiva e a transformação política.³⁴⁹ Uma ideia que se desfaz com o cinema moderno, pois este se estabelece, como vimos, sobre o fato de que o povo já não existe ou ainda não existe, tornando desqualificada uma tomada de consciência por se dar em um vazio. Esta constatação, frisa Deleuze, não consiste numa renúncia ao cinema político, mas na criação de uma nova base sobre a qual o cinema nas minorias se funda. É nesse contexto que o povo precisa se inventar faltando.

Lunga, professor Plínio, Teresa, Pacote, Damiano, doutora Domingas, e todos os demais habitantes da comunidade, não constituem uma massa coesa, com vistas a uma tomada de poder. Não propõem projetos, planos para uma revolução. De fato, há uma certa organização coletiva, mas que opera conforme as alternativas em curso. Ao mesmo tempo em que os habitantes reforçam sua ojeriza ao prefeito, eles dividem comunitariamente a comida vencida e os remédios tarja preta despejados pelo alcaide, além de permanecerem sem abastecimento de água por conta de uma interrupção criminosa. Lunga talvez tenha sido mais contundente ao tentar liberar, à base de tiros, a barreira que interrompe as águas da transposição do Rio São Francisco. Isto é, se mobilizou em relação a um problema pontual, também sem maiores aspirações em relação à uma transformação social. O que nos parece é que não há mais a crença nas lutas unificadas em resposta às situações globais, e o cinema moderno, em específico o cinema das periferias mundiais, se deu conta justamente disso, de que já não se pode mais se dirigir a um povo suposto, já presente, que protagonizaria essas lutas. Portanto, é preciso que o cinema contribua para a invenção de um povo, “o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política deve contribuir.”³⁵⁰

O cineasta do “Terceiro Mundo” deve assumir a tarefa de produzir enunciados coletivos – e não mais subjetivos –, pois as condições para isso já são dadas pelo fato de que, como indica Kafka em relação à literatura, “os ‘grandes talentos’ ou as individualidades superiores não são abundantes nas literaturas menores”³⁵¹, o que impossibilita o autor de produzir enunciados individuais.

Produzir enunciados coletivos é um processo de fabulação de um povo por vir, ressalta Deleuze, ao reencontrar a função de fabulação bergsoniana³⁵². É quando os autores, cineastas,

³⁴⁹ KRTOLICA, Igor. *Art et politique mineurs chez Gilles Deleuze*. Op. cit., p. 9. [tradução nossa.]

³⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 315.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 321.

³⁵² Henri Bergson desenvolve o conceito de fabulação em “As duas fontes da Moral e da religião”. Segundo o filósofo, a função fabuladora tem a sua razão de ser na religião, proveniente de uma

fazem das personagens seus intercessores, substituindo suas ficções pelas fabulações próprias deles, colocando-as em condição de criar lendas. É quando a ficção se afirma como potência e não como modelo. Nesse processo, o cineasta também se torna outro, comunicando-se com suas personagens na invenção de um povo. Como realça Deleuze,

O cineasta deve atingir o que a personagem era “antes” e “será” depois, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro (a imagem-tempo direta)³⁵³; o devir do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão (o discurso indireto livre).³⁵⁴

Fabular, aponta Lapoujade, “nunca é falar em seu próprio nome, pelo contrário, é passar por outros para falar dele, é falar de vários [...] o sujeito não fala mais em seu nome, mas em nome das minorias”³⁵⁵. É quando o autor, diz Deleuze, dá um passo rumo aos personagens, e estes dão um passo rumo ao autor em um duplo devir. Como reforça o filósofo, a fabulação é “um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separaria seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos.”³⁵⁶

Os efeitos que *Bacurau* causou no público, de alguma forma, podem atestar o alcance político imediato do filme como enunciado coletivo, do qual Deleuze fala, operando como germes do povo por vir. Além de ter sido bem recebido pela crítica, ao levar, dentre outros, o prestigioso Prêmio do Júri do Festival de Cannes de 2018, o filme atingiu um expressivo público, alcançando cerca de 800 mil espectadores, número considerado bastante robusto para as bilheterias brasileiras, raras vezes alcançado, comenta Ismail Xavier, por um filme do perfil de *Bacurau*, isto é, um filme de autor³⁵⁷. Como descreve Xavier,

A vitória do povo de Bacurau se dá como uma reafirmação coletiva, algo bem distinto da vingança de O som ao redor e da resistência solitária de Clara em

necessidade, talvez individual, mas sempre social, de se ficcionar para se proteger dos imperativos de uma atividade intelectual que traga perigos à sociedade. Segundo o filósofo, “Se, pois, a inteligência devesse ser retida, no início, numa inclinação perigosa para o indivíduo e a sociedade, só poderia ser por constatações aparentes, por fantasmas de fato: à falta de experiência real, uma contrafação da experiência é que ela devia suscitar. Uma ficção, se a imagem for viva e obcecante, poderá justamente imitar a percepção e, com isso, impedir ou modificar a ação.” BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.91.

³⁵³ Como observa Roberto Machado, Deleuze distingue dois tipos de imagem-tempo. Uma imagem-tempo relacionada à ordem do tempo, uma ordem de coexistências ou de simultaneidades, relacionada ao conceito de cristal de tempo, e uma imagem-tempo na série do tempo, relativa a um devir como potencialização, como série de potências. MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 282.

³⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 222-223.

³⁵⁵ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 282.

³⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 321.

³⁵⁷ MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*. Op. cit., p. 37.

Aquarius. Não surpreende a catarse que Bacurau provocou em seus espectadores, tornando-o um filme com claro efeito sobre o ânimo da enorme plateia que a ele assistiu em todo o país, dada a conjuntura política quando de seu lançamento.³⁵⁸

Deleuze ressalta que, “por mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição o capacita ainda mais para exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um autêntico agente coletivo”³⁵⁹. É através das personagens, intercessores, compostos por atores e não atores, que Kleber Mendonça e Juliano Dornelles fabulam o povo de Bacurau. As minorias projetadas nas telas, em grande parte, estão também fora delas, atuando como si próprias, na figuração e em personagens secundários, oriundas do sertão nordestino, de quilombos por onde as filmagens ocorreram. Produzir enunciados coletivos é dar visibilidade e nova enunciabilidade a um povo que ainda não existe, “é fazer existir o desprovido de direito, que não tem direito algum à fala”³⁶⁰. Fabular um povo é, em certa medida, resgatar a crença no mundo que fora rompida com o colapso dos encadeamentos sensório-motores, que tornou o homem desconectado do mundo. Fazer acreditar no mundo é suscitar acontecimentos, afirma Deleuze, e *Bacurau* parece propor uma imagem de resgate da crença nesse elo vital do homem com o mundo novamente, quando, por fim, o povo despacha o infame prefeito e enterra o grande vilão, cena que ganha contornos épicos sob a música de resistência guerrilheira de Geraldo Vandré, com um desfecho que nos remete à imagem de uma Canudos que vingou. Do fundo de sua cova, o alemão Michael ameaça aos berros: “isso é apenas o começo!”. No entanto, o começo ou fim são irrelevantes ao povo de Bacurau. Para eles, não há o futuro ou o passado da revolução, mas o devir-revolucionário. Como diz Deleuze, “é no meio que há o devir, o movimento, o turbilhão.”³⁶¹

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 25.

³⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 321.

³⁶⁰ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Op. cit., p. 283.

³⁶¹ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*, um manifesto de menos. O esgotado. Op. cit., p. 35.

Considerações finais

Instigados pelo encontro promovido por Gilles Deleuze entre filosofia e cinema, nossa pesquisa buscou trilhar um percurso orientado pela relação entre cinema e pensamento. Sendo mais preciso, buscamos compreender alguns aspectos da conexão entre as imagens cinematográficas e o pensamento político no filme *Bacurau*, realizado por Kleber Mendonça e Juliano Dornelles. O manancial conceitual que Deleuze oferece nos conduz a um exame extremamente rico acerca de *Bacurau*, sobretudo ao nos permitir destrinchar suas imagens através de uma abordagem imanente, isto é, a partir da potência de suas imagens e signos, não subordinando o filme a ferramentas conceituais externas. Sob essa perspectiva, Deleuze nos inspira a experimentar o filme em sua singularidade, pelo que ele produz em termos de afetos e perceptos, em vez de interpretá-lo à luz de outros saberes, pois a interpretação invoca uma transcendência, isto é, “se faz sempre em nome de alguma coisa que se supõe estar faltando.”³⁶² Os conceitos deleuzianos são gerados com os filmes, através do pensamento que as imagens engendram ao articularem-se na produção de sentidos.

Assim, ao longo da pesquisa, podemos acompanhar Deleuze em sua classificação das imagens cinematográficas em dois regimes distintos: o regime das imagens-movimento e o regime das imagens-tempo. Nosso enfoque foi dado na relação entre esses dois tipos de cinema e os pensamentos que lhes são próprios. Em síntese, o cinema constituído pelas imagens-movimento está relacionado ao cinema clássico, também compreendido como cinema narrativo. Um cinema que se estrutura sobre uma composição orgânica entre imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação, através da montagem, conforme as leis de um esquema sensorio-motor. Já o regime das imagens-tempo, relativo ao cinema moderno, se caracteriza pelo rompimento dos liames sensorio-motores das imagens, fazendo ascender situações ópticas e sonoras puras, apresentando novas imagens e signos, os opsignos e os sonsignos. Em oposição à imagem-movimento, que apresenta uma imagem indireta do tempo através da sucessão de imagens encadeadas através da montagem, a imagem-tempo traz uma imagem direta do tempo, prescindindo da montagem para que haja fluência do tempo. A montagem não deixa de existir, mas assume uma outra função: torna-se mostragem, pontua Deleuze.

³⁶² DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Op. cit., p. 187.

Através de nossa análise, podemos notar que *Bacurau* apresenta majoritariamente uma estrutura que corresponde ao regime das imagens-movimento. Isso implica na constituição de uma narratividade estruturada sobre o esquema sensório-motor, em que os personagens, os habitantes de Bacurau, diante de uma situação que se desenha com os ataques de estrangeiros assassinos, respondem com uma ação, operando uma resistência com a mesma carga de violência. Trata-se da forma Situação-Ação-Situação, que caracteriza o cinema de ação.

Deleuze explica que, no plano da imagem-movimento, o pensamento surge a partir do choque, o *noochoque*, que nos força a pensar o todo enquanto totalidade intelectual e orgânica. Através do cineasta Sergei Eisenstein e seu método dialético, o filósofo nos indica as três etapas do noochoque que levam ao pensamento. O primeiro momento é o choque sensorial, que vai da imagem ao pensamento, do percepto ao conceito, através da montagem, operando o processo intelectual no pensamento. O segundo momento é o choque emocional, a passagem do conceito ao afeto, retornando do pensamento à imagem afetiva. Esta etapa não só é inseparável do primeiro momento como não sabemos qual deles vem primeiro, se a imagem ou a montagem. Em um terceiro momento há a síntese das duas etapas do choque, relacionada à conexão do homem com o mundo, à unidade sensório-motora da natureza e do homem, o pensamento-ação. A esse tipo de cinema se vincula a ideia de um cinema em que o povo, embora oprimido, estaria dado em sua presença, e, portanto, também uma concepção do cinema como arte das massas, que faz destas um verdadeiro sujeito. Um cinema que traz consigo a crença em uma ação que seria capaz de modificar a situação global e de que as massas realizariam o potencial de uma sociedade.

Os três momentos do noochoque que acabamos de descrever estão aliados a um tipo de montagem própria ao cinema da imagem-movimento, cujas imagens são encadeadas através de cortes racionais, em um modelo de totalidade aberta, na relação plano-montagem. Como já apontamos, *Bacurau* se filia à essa estrutura clássica do cinema; no entanto, em relação ao aspecto político, o filme traz elementos próprios do cinema político moderno que, como sustenta Deleuze, se caracteriza pela constatação de que o povo falta, ou seja, de que não há um povo unificado, mas populações que vivem em estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva. Essa seria a nova base sobre a qual o cinema dos países periféricos, de nações oprimidas e exploradas, se funda.

Deleuze ainda destaca um outro elemento do cinema moderno, o de que o cineasta do Terceiro Mundo precisa passar pelos clichês para extrair os elementos de um povo que ainda falta. Isso se deve à uma constatação que une Deleuze e o teórico Jean-Claude Bernardet segundo a qual, nos países periféricos, há um público muitas vezes analfabeto e impregnado do

cinema estrangeiro, principalmente do cinema hollywoodiano. Um cenário que traz à tona o impasse descrito por Kafka em sua relação com a língua alemã: “impossibilidade de não ‘escrever’, impossibilidade de escrever na língua dominante, impossibilidade de escrever de outro modo.”³⁶³ Um impasse que todo cineasta do Terceiro Mundo tem que enfrentar.

Ressaltamos aqui que o clichê, como diz Deleuze, é a imagem sensório-motora da coisa, ou seja, passar pelos clichês é passar pelo cinema da imagem-movimento. É por aí que os realizadores de *Bacurau* se aventuram. Kleber Mendonça e Juliano Dornelles exacerbam os clichês no intuito de rivalizarem com eles em seu próprio terreno, em um empreendimento positivo. Ou seja, não só os realizadores optam por uma narrativa clássica como somente por essa via seria possível que eles saturassem os clichês. Em outras palavras, as imagens de *Bacurau* se lançam aos clichês que se conciliam por cortes racionais constituindo um todo pensável, mas para revelar uma totalidade fragmentada. A saturação dos clichês no filme está relacionada ao investimento, pelos autores, no cinema de gênero, ou gêneros, como destacamos. Esse aspecto é o que permite aos realizadores sacolejarem a estrutura do cinema clássico, ao lançarem mão, em certos momentos, da caricatura, por exemplo, ou ao embaralharem expectativas com promessas típicas da estrutura clássica que não vingam. Ou seja, em um misto de vários gêneros cinematográficos, o clichê explode nas imagens de *Bacurau*, e é por aí que as minorias irrompem como protagonistas, dissolvendo a fronteira entre o político e o privado que existe no cinema clássico.

No cinema moderno, e em *Bacurau* especificamente, não há uma tentativa de substituir uma imagem “negativa” do nordestino por uma imagem “positiva”, esta relacionada a um padrão de sociedade. Os habitantes do vilarejo escancaram a condição de minorias, isto é, de excluídos do modelo que define a maioria. Vemos isso na personagem Sandra, prostituta, em Pacote, matador de aluguel, em Lunga, transgênero e procurada pela justiça, por exemplo. Há uma população que não tem porvir e, por isso mesmo, há uma necessidade do cineasta de produzir enunciados coletivos, cujo alcance político é imediato e inevitável, frisa Deleuze.

Esse é outro aspecto político do cinema moderno que destacamos: o de fazer ver e ouvir populações que, em estado de minorias, são invisíveis. Produzir enunciados coletivos é fabular um povo por vir. É fazer existir um povo desprovido de direitos. A fabulação é um ato de fala que se cria como uma língua estrangeira em uma língua dominante, ressalta Deleuze. Como o cinema do Terceiro Mundo, que precisa passar pelos clichês, a língua dominante, para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação. Em *Bacurau*, Kleber Mendonça e Juliano

³⁶³ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 315.

Dornelles tomam seus personagens como intercessores, em um processo em que os próprios realizadores se tornam outros, contribuindo à invenção de um povo. Não um povo que seja concebido previamente, como sujeito consciente que planeja a revolução. Mas em processo de devir-revolucionário, que é quando o povo se inventa faltando, isto é, quando uma coletividade, mesmo que fragmentada, enxerga o intolerável e também uma nova possibilidade de realização.

Em suma, o percurso dessa pesquisa foi o de examinarmos as conexões entre o cinema e o pensamento sob a ótica dos estudos de Deleuze sobre a sétima arte em seus dois livros, *Cinema 1, a imagem-movimento* e *Cinema 2, a imagem-tempo*. E analisando *Bacurau*, pretendemos desdobrar a pesquisa sobre os aspectos políticos das imagens cinematográficas, com especial interesse sobre o nosso cinema contemporâneo, traço que serviu como critério para a escolha do filme.

Como observa Deleuze, o rompimento dos liames sensorio-motores da imagem remonta a uma ruptura da ligação entre o homem e o mundo, que faz do homem um vidente, ou seja, capaz de enxergar suas condições de existência. O pensamento, diz o filósofo, sofre uma estranha petrificação, como uma espécie de impotência em pensar um mundo do qual o homem se sente desconectado. Para recuperar a capacidade de agir, de pensar, o homem precisa “acreditar, não mais em outro mundo, mas na ligação do homem com o mundo”³⁶⁴. Seria esse o objetivo do cinema moderno: nos devolver a crença no mundo? Tendo em vista o momento distópico pelo qual o Brasil está passando, em que um governo de extrema direita busca a todo custo dismantelar inúmeras conquistas democráticas, assim como diversos setores da sociedade, incluindo aí o nosso cinema, quando um filme nacional, que não se enquadra no perfil dos *blockbusters*, leva às salas de exibição cerca de oitocentos mil espectadores, e boa parte desse público, como sublinha Ismail Xavier, entra em catarse, poderíamos supor que, pelo menos nesse momento, a crença no mundo parece ter sido recuperada? Poderíamos estender outras questões: qual seria o alcance dos efeitos de um filme sobre a plateia? Isto é, como o devir-revolucionário que vivenciamos através dos filmes pode se desdobrar fora das telas? O cinema ou arte em geral nos tornaria mais sensíveis ou porosos aos estados de vidência? Como fazer com que um público habituado ao cinema de entretenimento possa se abrir a novas experiências audiovisuais, a outros tipos de narrativas, distantes dos clichês? Encerramos a presente pesquisa com algumas questões que possam, porventura, ser examinadas com o mesmo entusiasmo pelo qual nos dedicamos a esse trabalho.

³⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Op. cit., p. 247.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus Editora, 2009.
- _____; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005 [1907].
- _____. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011 [1896].
- BARBOSA, Mariana; OVÍDIO, Abreu; ONETO, Paulo. *Teatro e política na filosofia de Gilles Deleuze: subtração, crueldade, esgotamento*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 14, nº 1, pp. 27-46, 2021.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENTES, Ivana. *Bacurau e a síntese do Brasil brutal*. Artigo da revista Cult, 29 de agosto de 2019. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em 20 de agosto de 2021.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campina, SP: 2008.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012 [1966].
- _____. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34.
- _____. *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

- _____. *Cinema 2, a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *Cinéma/Pensée*. Paris 8. França, octobre 1984 à juin 1985. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=17>. Acesso em: 18 de abril de 2021.
- _____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- _____. *Dois Regimes de loucos: textos e entrevistas*. Edição preparada por David Lapoujade. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª edição).
- _____. *Espinosa e problema da expressão*. Tradução GT Deleuze. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- _____; GUATARRI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 4.
- _____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- FORNAZARI, Sandro Kobol. *Gilles Deleuze e o Cinema de Glauber Rocha*. *Filosofemas*, v. II. São Paulo: Unifesp, 2016, p. 127-153.
- _____. *A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema*. *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 9, p. 93-100, 2010.
- GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.

- KRTOLICA, Igor. *Art et politique mineurs chez Gilles Deleuze. L` impossibilite d`agir et le peuple manquant dans le cinéma.* [tradução nossa.]
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes.* Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.* Rio de Janeiro: n-1 edições, 2018.
- MATTOS, Romulo. *Tropicalismo e canção engajada no filme Bacurau, 29 de setembro de 2019.* disponível em <https://esquerdaonline.com.br/2019/09/29/tropicalismo-e-cancao-engajada-no-filme-bacurau/>
- MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau.* São Paulo: Companhia da Letras, 2020 (1ª edição).
- MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma.* Paris: Vrin, 2008.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado.* São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l`art.* Paris: PUF, 2015.
- SIBERTIN-BLANC, Guillaume. *Politique et clinique. Recherche sur la philosophie pratique de Gilles Deleuze.* 2006. Thèse pour le Doctorat de Philosophie. Université Charles de Gaulle Lille, Paris.
- SOUZA, José Cavalcante. *Os pensadores - Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários.* São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema.* Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- VIEGAS, Susana. *Deleuze, leitor de Espinosa: automatismo espiritual e fascismo no cinema.* Kriterion, Belo Horizonte, nº 129, Jun./2014.
- _____. *O Acontecimento Cinema: Entrevista a André Parente.* Aniki, Lisboa, vol. 2, nº 1, 2015.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: lógica da percepção.* Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno: propostas para uma história.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ZOURABICHVILI, François. *Gilles Deleuze, uma vida filosófica.* Org. Éric Alliez; Coord. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

Filmografia

AQUARIUS. Direção de Kleber Mendonça Filho. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2016 (146 min), Dolby digital, Color e Preto e branco, DCP.

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Pernambuco: Globo Filmes, 2019 (131 min), Dolby digital, Color, 4k DCP.

O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2012 (131 min), Dolby digital, Color, 35 mm.