



Ana Maria Magalhães e Tarcísio Meira em *Idé de da Terra*, de Glauber Rocha.

A imagem-tempo como potência política do cinema*

Rodrigo Guéron

Segundo Gilles Deleuze, o cinema só vai encontrar toda a sua potência quando se deslocar do cinema da “imagem-movimento” para o cinema da “imagem-tempo”, mudança que caracterizaremos mais detalhadamente neste artigo. Mas nosso principal tema se refere à maneira como o cinema da “imagem-tempo”, a partir de suas principais características, encontra uma nova potência política ou, segundo palavras do próprio Deleuze, o cinema “(...) se torna inteiramente político, mas de outra maneira”.¹

Cinema, política, pensamento.

* Artigo recebido em julho de 2009 e aceito para publicação em setembro de 2009.

1 Deleuze, 1983, p.30.

Política e arte, e aqui, especificamente, política e cinema: eis o que primeiro chama a atenção em nosso texto. Mas, é claro, também a Filosofia, visto que já no resumo nos referimos a um filósofo, Gilles Deleuze, e citamos trecho que se encontra no início de seu segundo livro sobre (e não só sobre, mas também com base em e com) o cinema: Imagem-tempo. Essa citação foi retirada do trecho em que ele explica a passagem, do que chama de “cinema clássico” para o “cinema moderno”, do cinema da imagem-movimento para ao cinema da imagem-tempo; é nessa passagem que o cinema se teria tornado “inteiramente político, mas de outra maneira”. Então, aqui temos outra relação, filosofia e política, e, finalmente, as três juntas: filosofia, cinema e política.

2 Nietzsche, 1996.

Da mesma maneira que Nietzsche fez em *O nascimento da tragédia*,² é com base num problema estético e na arte – no caso, o cinema – que Deleuze nos conduz à filosofia e, nesse mesmo movimento, à política. Ou melhor, por uma abordagem estética e uma singular forma de produção estética – o cinema –, Deleuze nos reconduz ao que, para quase toda a academia filosófica, a não ser pelos “especialistas” em filosofia política, parece hoje bastante distante, ou seja, a política como um problema filosófico; e mais, a filosofia se reencontrando como fundadora da política posto que encontra seu caráter ontologicamente estético – o que se refere a *aestesis*, à sensibilidade, ao corpo –, mas também à medida que descobre, com o estudo de Deleuze sobre Bergson, o mecanismo cinematográfico da percepção e do pensamento,³ e o próprio universo compreendido como uma espécie de metacinema.

3 Bergson, 2001.

Na primeira fase do cinema, o cinema da imagem-movimento, Deleuze já sinaliza sua potência política, mas potência ainda efetivada de maneira limitada, porque o cinema não havia descoberto e assumido todas as suas possibilidades. Deleuze nos indica então que a dimensão política do cinema está no iluminismo das primeiras escolas de cinema.

Assim, já depois que Nietzsche diagnostica um esgotamento de todo o racionalismo, já depois que ele constata, denuncia e combate o iluminismo, sobretudo quando reduzido à impotência niilista do positivismo e da razão hiper-reificada como força que se volta contra a vida e paralisa o pensamento, Deleuze nos leva a crer que o iluminismo encontra seu último momento potente no cinema. Na verdade trata-se de um certo kantianismo que Deleuze percebe nas primeiras escolas de cinema e que inspirara antes o modernismo: o cinema que busca experiência do sublime. Assim este “autômato do movimento”, o cinema, numa espécie choque sensorial, seria capaz de acionar o “autômato do pensamento”: a razão. Ela, diante do sentimento de imensidão e incomensurabilidade – a experiência do sublime – supera qualquer intimidação inicial e acaba por acionar toda a sua força e sua tendência infinita para não se sujeitar, ou seja, o sentimento sublime não é próprio do objeto da natureza diante do qual experimentamos essa grandiosidade e incomensurabilidade, mas é expressão da infinita liberdade e das infinitas possibilidades da própria razão⁴ que, por ele impactada é posta a funcionar em seu limite.

4 Kant, 1955.

Ainda que, por exemplo, Eisenstein tenha concebido a montagem dos filmes como um processo fenomenológico que colocaria as imagens, os elementos das imagens e todos os elementos filmicos em colisão dialética, colisão que constituiria os sentidos do filme e finalmente o sentido do filme como o “Todo Filme”; ainda que, portanto, Eisenstein conceba uma montagem cinematográfica hegeliano-marxista, a experiência estética buscada por seus filmes é também de certa maneira a do sublime kantiano. Nessa lógica, o cinema, “autômato do movimento”, obra de arte que é manifestação sensível da Ideia, como diria Hegel, provocaria um choque sensorial que moveria o pensamento exatamente por se encontrar em oposição dialética a ele. A experiência do “Todo Filme”, o “sentido do filme” estaria no próprio subsumir dessa oposição que se daria no modo de ser da experiência hegeliano-marxista da autoconsciência.

O racionalismo das primeiras escolas de cinema, porém, estava também na própria maneira de estruturar as histórias dos filmes. Mesmo como “filmes de ficção”, o cinema clássico construía uma história fechada, em que, de alguma maneira, o conflito a que assistíamos era o da mentira filme x a verdade filme. Tratava-se de histórias que aspiravam a um fim, ou seja, havia de uma maneira ou de outra uma teleologia nos filmes que assumia um caráter moral – de fábula moral –, explícito por exemplo nos *westerns*. A originalidade da imagem-movimento estaria assim na tradução cinematográfica, na objetivação filmica, do iluminismo que perpassava a própria civilização, ou seja, o iluminismo como um regime de verdades que persistia mesmo quando a palavra de ordem era revolução.

A originalidade política e cinematográfica de Eisenstein, por exemplo, estava na invenção cinematográfica das massas como sujeito do processo histórico: a originalidade estava onde a história poderia ter outro protagonista. E aí estaria também o sinal da captura política que esses filmes iriam sofrer mais adiante, qual seja, a ideia de que a história poderia ter “o protagonista” na luta por um reino de justiça que seria como um *telos*:

um destino predeterminado da história. “O protagonista”, no caso a classe operária, tida como “consciência da história”, era já o início da crença num transcendente: o antecedente da sujeição do cinema ao pensamento na forma Estado. Em todo caso, as massas como protagonista e a própria existência da classe operária, sua efetiva constituição, estivera antes nos filmes de Eisenstein, e mesmo em Vertov, do que plenamente na Rússia e na União Soviética. O século XX fundava-se tanto sobre uma experiência cinematográfica do real, que Eisenstein foi tão líder da Revolução Soviética – enquanto ali houve de fato um devir revolucionário – quanto Lenin: foi um grande produtor estético da revolução. Nesse sentido, seus filmes tinham já, num aspecto pelo menos, o que, segundo Deleuze, o cinema só foi descobrir explicitamente com Orson Welles e com o neorealismo italiano: a “potência do falso”, ou seja, uma capacidade inventora, produtora de realidade.

Tratava-se de uma descoberta feita pelo cinema que o aproximava da filosofia, uma vez que desde Nietzsche esta se afirmava como potência inventora de sentidos, liberadora de sentidos e perspectivas. O cinema, quando descobre a potência do falso como sua principal característica e força, está se descobrindo como vontade de potência: trata-se de uma descoberta nietzscheana do cinema.

Foi nesse mesmo contexto que o cinema percebeu, ali pela Segunda Guerra Mundial, que precisava enfrentar as contraforças do pensamento. Mesmo sendo uma forma de expressão do pensamento distinta da filosofia – portanto, cinema não é filosofia; mesmo sendo então arte em sua atividade de produzir *perceptos* e *afetos* (que não param, é verdade, de engendrar conceitos na filosofia), o cinema viu suas contraforças triunfarem dentro dele mesmo e sobretudo dentro dos impressionantes jogos de poder que se impõem para se fazer um filme: o preço do filme. Segundo Deleuze, o dinheiro seria o avesso de toda imagem cinematográfica, isto é, o grande intermediário entre a imagem e o tempo dos filmes: o cinema, portanto, com um dos mais extraordinários exemplos do que Deleuze chamou de “velha maldição do capitalismo: tempo é dinheiro”.⁵

5 Deleuze. Op. cit., p. 104.

O cinema se vê então totalmente sujeitado, totalmente capturado pelo capital e pelo Estado lá pelos idos da Segunda Guerra Mundial. Nesse caso, então, as contraforças do pensamento se expressam como contraforças da arte. E a captura do cinema é aí tão estética quanto política. A resistência, porém, que o cinema irá abrir terá também esse caráter estético-político. Entre outros motivos, essas contraforças do cinema podem ser assim chamadas porque nos impedem a percepção da dimensão cinematográfica do próprio processo de produção do real.

Pouco tempo antes da guerra, Eisenstein parece perceber essas contraforças quando responde, num texto sutil que balança entre o irônico e o cauteloso,⁶ à pressão que sofria do stalinismo para mudar seu cinema. Nesse texto, Eisenstein mostra que não aceita ser o cineasta do Estado (cineasta moral? cineasta jurista?) e esclarece então que, se era para fazer filmes com a mesma estrutura estética e dramática de Hollywood, mas exaltando

6 Eisenstein, 2002.

e reificando os heróis morais da revolução – na verdade agora heróis do Estado soviético –, o cinema soviético perderia, como perdeu, toda a sua potência revolucionária; e só a recuperaria bem mais tarde, com Tarkovski. A seu modo, portanto, Eisenstein percebeu que, quando a revolução deixava de ser esteticamente renovadora, não era mais revolução. Das massas sujeitas do processo histórico, o cinema tornou-se grande agente das massas assujeitadas – ainda que Eisenstein talvez jamais tivesse percebido que o embrião desse assujeitamento sempre estivera no conceito de “massa”, por expressar uma grande unidade contra toda a multiplicidade: massa sempre pronta a se tornar “povo” como um dos transcendentais do Estado Nação).

O que o cinema precisa desconstruir é então a vontade de verdade e a racionalidade a todo preço, das quais ele nasce e às quais dá configuração própria, que acaba por limitá-lo em suas possibilidades. Primeiro a câmera de cinema e todo o dispositivo, como a mais magnífica, a mais suprema tecnologia da *mimesis* buscada desde o renascimento: “Eis a verdade”, era o enunciado geral que veio com o dispositivo do cinema, como viera antes com a fotografia; depois, como já vimos, o iluminismo das escolas de cinema: o autômato do movimento que acionaria o autômato da razão e, enfim, o *telos* de todo filme e suas histórias fechadas como o fim de toda contradição. Por isso então o cinema é tão magnificamente capturado pelo Estado e pelo capital: racionalização plena e definitiva no final, as histórias que creem no fim da história e o caráter moral dos personagens: a vida em sua dinâmica produtiva disciplinada e sujeitada por transcendentais morais.

Esse só poderia ser o destino do cinema clássico: o cinema da imagem-movimento. Assim pensava, por exemplo, o cineasta Hans Jürgen Syberberg. O que Syberberg parece ter concluído é que, esteticamente, esse projeto e concepção de cinema só poderia descambar para um impressionante ideal asséptico: como se o destino da imagem-movimento só pudesse ter sido mesmo Leni Refensthal. Por isso o cineasta alemão dizia que era preciso mover contra Hitler um processo dentro do próprio cinema, voltando contra ele suas próprias armas para derrotar cinematograficamente o “Hitler cineasta”.⁷

7 Deleuze. Op. cit., p. 345.

Qual era o problema da imagem-movimento, então? A sujeição do tempo. O tempo, desde sempre a grande matéria dos filmes, era concebido nas primeiras escolas de cinema (embora já escapasse por todos os lados) como um número do movimento, como definiu Aristóteles em *Física*, e a física moderna manteve em seus primeiros séculos. A sujeição do tempo significava uma limitação na compreensão das possibilidades do próprio tempo, que implicava, por sua vez, limitação na compreensão das possibilidades do movimento e do papel ativo do corpo – o corpo sempre como imagem, nesse processo. A captura do cinema pelo Estado e pelo capital, que assumem seus supremos momentos de articulação a agenciamento num momento como o da Segunda Guerra Mundial, ou seja, num momento de “guerra entre nações”, é sem dúvida alguma consequência extrema da vontade de verdade: vontade de verdade como contraforça, como “força da antiferça”: agente despotencializador do pensamento e da arte. Nesse sentido, a vontade de verdade se apro-

xima da própria estrutura da imagem-clichê como um esquema sensório-motor, posto que antes de qualquer positividade, qualquer caráter ativo e afirmativo, a vontade de verdade é o temor de todos os riscos, a recusa de todo devir e movimento, desdobramento de um grande temor do lugar-limite a que a arte nos pode conduzir.

Os personagens nômades do cinema da imagem-tempo vivem uma experiência-limite de ordem sensório-motora. Eles se instalam e nos instalam no lugar da gênese da experiência de realidade como o lugar da gênese das imagens: gênese de corpos-imagens como signos, realidade desde sempre como experiência de linguagem, e sobretudo toda e qualquer experiência da percepção dos corpos, da matéria, como desde sempre percepção de imagens. Por isso esses personagens experimentam e nos fazem experimentar o fato de que esse lugar-limite dos seus e nossos corpos é um lugar de criação: produção. Por isso Deleuze diz que aí se descobre toda a potência do cinema, identificando essa descoberta como nietzscheana: a descoberta das potências do falso. Em outros termos, essa é a descoberta da vontade de potência pelo cinema. O cinema assim nos desloca, como a filosofia havia feito com Nietzsche e Bergson, de uma suposta reprodução e da descrição do real para a produção do real.

Deslocamento que é feito à medida que o cinema nos conduz de volta ao plano de imanência. Somos então existencialmente instalados num lugar-limite, onde um abalo sensório-motor impõe a reinvenção das imagens como signos: a retradução dos afetos que acometem aos corpos em novos sentidos. Ou, como diria Nietzsche, “um impulso nervoso que transformamos em imagem, e uma imagem que transformamos em som...”.⁸ É nesse momento que podemos dizer o quanto essa operação estética é também uma operação política. Se, de um lado, o iluminismo, seus universais e transcendentos ganham frescor e potência nas primeiras escolas de cinema por causa da própria originalidade das experiências filmicas, originalidade do próprio cinema como forma de expressão, de outro, a sujeição do cinema à forma Estado/capital e sua captura completa nas mobilizações nacionais da Segunda Guerra Mundial foi o destino da imagem-movimento exatamente porque mantinha o tempo disciplinado.

A insurgência do tempo sobre o movimento permite então ao cinema nos levar aos limites de nós mesmos, porque nos leva ao exato limite sensório-motor em que nossa própria vida se instala e se produz como uma diferença de tempo – sobre um intervalo – entre nós e o mundo em torno. Em outras palavras, vamos ao limite de nosso mundo, o nosso limite como microcosmo dentro do grande cosmos, e descobrimos ali o aberto, que é a maneira como Bergson descreve o Todo. O problema então é não recuarmos diante dessa descoberta, posto que existencialmente ela significa, na descrição de Nietzsche, o exato princípio da experiência do niilismo: a descoberta de que todo esforço pela vida é vão. Isso acontece porque, ao experimentarmos esse lugar existencial-sensorial em que a própria experiência do real como experiência da imagem surge, descobrimos que não há nenhum sentido para além da experiência imanente da vida que justifique a própria

8 Nietzsche, 1974.

vida: ao contrário, é ali que ela se constitui como sentido. Toda a potência do cinema da imagem-tempo vem dessa descoberta, até no que ele tem de potência política. De fato, a derrocada dos transcendentais é a própria derrocada do Estado e do capital como transcendentais, posto que o pensamento que afirma os transcendentais é já o pensamento na forma Estado;⁹ ainda que seja fato que do ponto de vista das insistentes estéticas dos poderes constituídos e seus esquemas sensório-motores – o biopoder – essa derrocada jamais tenha acontecido.

9 Deleuze e Guattari, 2002.

Não há dúvida, porém, de que a crise da razão precisa ser compreendida tanto como crise estética quanto como crise política. Por isso dissemos que a potência política do cinema está na possibilidade de ele nos devolver ao plano de imanência. Plano de imanência semelhante à maneira como ele foi descoberto e descrito pelos pré-socráticos, *physis* e *nous*: matéria e espírito; mas ambos sempre em devir e em reprocessamento. O cinema da imagem-tempo nos conduz ao aberto, ao todo bergsoniano, não só porque acontece o rompimento do que Deleuze chama de ligação orgânica entre os personagens e as imagens, típica do cinema clássico, mas também porque aí se dá o rompimento dos limites constituídos, das ilusórias experiências de realidades *a priori*, que faz com que experimentemos as imagens, suas composições e histórias, apenas como clichês.

De fato, na experiência da imagem-clichê, a redução sensório-motora que funda a própria experiência do real como experiência sempre de imagens, chega ao extremo de redução a um sentido predeterminado que acaba por ganhar caráter transcendente. Por isso compreendemos o processo de instauração do clichê como o próprio processo que carimba no corpo a moral, à maneira que descreve Nietzsche: um processo “fisiológico” semelhante ao processo “sensório-motor” bergsoniano. O clichê é uma imagem-moral: uma imagem índice redutor e determinador de valor. Ele funciona como uma espécie de imagem padronizadora capaz de despotencializar afetos, posto que produz serialização e disciplinamento sensório-motor afetivo e perceptivo. Nesse sentido podemos dizer que o clichê é uma imagem que é expressão de um poder constituído, exatamente à medida que esvazia nossa potência criativa como corpos vivos que somos. O clichê – a imagem-clichê – não é algo particular ao cinema, mas é algo próprio a nossa experiência de realidade sempre enquanto imagem.

Se a experiência das imagens – a experiência do mundo – é desde sempre a experiência da linguagem (e por isso o que percebemos como objetos são também sempre signos), ela só pode ocorrer no modo de ser de uma experiência comum, embora desigual, em que potências se encontram, se confrontam e/ou se compõem. Isso significa que nossa dimensão política está no simples fato de estarmos instalados na linguagem. Assim, se essa percepção de corpos-imagens é da ordem da linguagem e é, como vimos, uma produção de nossa potência vital enquanto corpos vivos, qualquer ação que altere essa percepção, que mude seu caráter, será política. Em outras palavras, qualquer ação estética – que se refere ao corpo, à sensibilidade – será então política.

Isso implica a compreensão, aliás, de que, como corpos-imagens instalados na linguagem e enquanto linguagem, somos parte de um corpo-imagem coletivo. De fato, a linguagem e a experiência do real enquanto imagem são sempre prótese: extensão e ferramenta do corpo que ganham determinada forma. Trata-se, contudo, de um tipo especial de prótese, qual seja, a que se estende ao corpo para, num entrelaçar-se de corpos, constituir esse corpo coletivo, comum, num processo que é eminentemente político. Em outras palavras, a extensão (a prótese), fruto de ação produtiva e inventiva do ser, torna-se mais do que simplesmente extensão posto que altera a capacidade produtiva do ser e pode vir a tornar, ela mesma, um novo modo do ser em produção.

São exatamente esses corpos coletivos, resultado da composição e dos jogos de poder dos corpos individuais e singulares, que são capturados pelos transcendentais do Estado. A captura consiste numa delimitação que precisa parcialmente despotencializar um corpo coletivo, remetendo e sujeitando toda a sua produção a uma espécie de “grande unidade”, que inclui desde as dinâmicas coletivas de produção decodificadas em “PIBs nacionais”, até uma espécie de decodificação qualitativa nomeada “cultura nacional” ou “identidade nacional”. Nesse sentido, a saída dos estúdios do neorealismo italiano para filmar o caos da guerra, foi como o sair da última casamata da guerra: casamata do próprio Estado Nação. Segundo Paul Virilio, a propósito, as últimas grandiosas produções de guerra do Terceiro Reich, os filme-clichês de guerra de Hitler, foram vistos nessas casamatas posto que já não existiam mais cinemas na Alemanha semidestruída e a caminho da derrota.¹⁰ Nesse caso, o estúdio era ele mesmo um clichê, isto é, um esquema sensorio-motor que produz uma redução de sentidos em parcial anestesiamento e em redoma sensorial em relação ao mundo em torno. Deleuze, por sua vez, chama a atenção para como uma espécie de “entrelugar” que a Itália vai ocupar no final da guerra, tornando difícil seu enquadramento aos lugares morais dos Estados “bons e maus”, “vencedores e perdedores” do conflito, favorece o próprio neorealismo: um movimento que começa a quebrar os clichês exatamente porque surge numa situação de aberto histórico deslocado de qualquer clichê.

10 Virilio, 1993.

Por isso essa operação estético-política do neorealismo pode ser considerada também resistência, e mesmo desconstrução do que Foucault chamaria de biopoder; sendo, nesse sentido, uma ação biopolítica. Por isso também, a partir de então, o caráter político do cinema teve de se afirmar para além do iluminismo das primeiras escolas.

A operação política do cinema da imagem-tempo é, em primeiro lugar, uma quebra de clichês, que, entretanto, muitas vezes se dá como uma guerra de afetos que detecta e desconstrói as contraforças da vida e do pensamento que surgem como imagens e personagens. Nesse caso, é notadamente Orson Welles o pioneiro nessa operação, ao mesmo tempo apresentando e colocando em crise uma série de figuras do ressentimento com os quais seus personagens, interior ou exteriormente, não param de se medir. São respectivamente Kane, cuja impressionante vontade criadora se transforma em vontade controladora, e Otelo, quando é contaminado pela inveja e pelo ciúme de Iago. Trata-se do “nietzscheanismo”

de Orson Welles, mas que é parte de uma descoberta nietzscheana que marca todo o cinema da imagem-tempo, qual seja, o cinema descobrindo as “potências do falso”; em outras palavras, o cinema descobrindo a vontade de potência tal como foi descrita por Nietzsche. Nesse sentido, a liberação dessa potência vital contra tudo que se lhe opõe passou a ser uma questão desse cinema, marcando sua dimensão política e fazendo de seu combate político uma espécie de resistência biopolítica, nos termos de Foucault. Antes de Foucault, porém, foi Nietzsche quem descreveu essas figuras do ressentimento como as figuras do niilismo que são apresentadas na última parte do *Zarathustra*.¹¹ O Niilismo é, em Nietzsche, o modo como as contraforças do pensamento e da vida, manifestando-se como “vontade de nada”, ganham dimensão histórica e social. Mais tarde então, no magistral filme de Werner Herzog *O Enigma de Kaspar Hauser*, veremos o infantilmente potente, criativo e perigoso Kaspar enfrentando, uma a uma, as figuras do niilismo como Nietzsche as descreveu: o Homem de Estado, o Homem de Religião, o Homem Culto e o Homem Verídico ora como o lógico, ora como cientista. Kaspar Hauser é um herói trágico do cinema da imagem-tempo porque é um personagem que nasce e vive fora de tempo. Exatamente por isso ele é lançado numa dinâmica de descobertas e invenções que quebram as figuras morais aqui descritas.

11 Nietzsche, 1981.

É nesse sentido que a quebra dos clichês dos filmes morais dos Estados nacionais mobilizados para a guerra é uma operação biopolítica. O biopoder que o neorealismo começa a desconstruir, em operação que cineastas como Godard, Cassavetes e Glauber levam muito mais longe, é constituído por corpos-imagens adestrados, ascéticos, serializados, cheios de afetos de ressentimento, excitados para a guerra, e assim por diante.

Identificar Godard e Glauber como cineastas políticos parece mais evidente. Mesmo que sejam grandes desconstrutores dos clichês políticos do iluminismo, do Estado Nação e do capital, os mantêm de certa maneira identificados, justamente por essa operação de deslocamento e desconstrução que fazem. Godard, por exemplo, descobrindo a moral judaico-cristã, a estrutura da grande causa transcendente, na célula maoísta em *A Chinesa*; Glauber fazendo o cinema político em que o intelectual iluminista entra em derrocada à procura de um povo que falta; o transe, o deslocamento e o acavalamento dos tempos históricos e dos lugares sociais predefinidos: a implosão de toda lei e de todo determinismo da história em *Terra em transe*.

Em que medida, porém, poderíamos dizer que Cassavetes é um cineasta político? Pela maneira especial em que esse estadunidense é um cineasta de corpos (embora Godard e Glauber também o sejam), desde o corpo estranho, o corpo “no lugar social impossível” da menina branca da família de negros em *Shadows*, a descoberta do rosto como o centro especializado da percepção em *Faces*, até o corpo que não para de gesticular querendo desesperadamente sair de si, nem que seja pela loucura, de novo expressões faciais distorcidas, frases e sons pela metade, enfim, o estágio de pré-loucura da protagonista de *Uma mulher sob influência*: espasmos de um desespero sensório-motor para escapar aos clichês sociais impostos. Cassavetes é, então, político posto que é biopolítico.

De fato, os corpos capturados pelo agenciamento estado/capital são na verdade o grande drama dos Estados Unidos; por isso o grande cinema americano contemporâneo é um cinema de corpos: de novo um corpo num entrelugar sexual/social impossível em *Meninos não choram*, de Kinberly Peirce; ou então corpos cheios de dores e secreções na quebra da assepsia hollywoodiana da sexualidade e dos corpos como nos filmes de Larry Clark: *Kids*, *Bulli* e *Ken Park* – a assepsia hollywoodiana tão herdeira do cinema de Leni Refenstal: “De Hollywood a Hitler, de Hitler a Hollywood” dizia Deleuze.

Esta é então a biopolítica do cinema da imagem-tempo: a liberação dos corpos dos clichês. E antes, e em primeiro lugar, do grande clichê político do iluminismo: a redução da política a assuntos de Estado ou à lógica “sociedade civil x Estado”. E, assim, toda a potência política capturada para a luta pelo poder no Estado; antes até de acionar, e por isso mesmo adiando e sujeitando infinitamente, a potência produtiva dos corpos. Ao corpo então se impõe que ele se sinta parte de um grande corpo único, e, assim, língua, sotaque, *performance* e cada expressão artística – dança, teatro, cinema – viram arte nacional; ou tudo isso como um grande estilo, um grande nicho de mercado como padrão-clichê do capital: mesmo que seja também “arte nacional”. Como poderia existir, por exemplo, dança nacional? O Estado e o capital invertem a lógica produtiva dos corpos com base no desejo, criando de fora para dentro o padrão que deveria ser o de todos, o único... Um dos aspectos da operação política do cinema da imagem-tempo é que ele reencontra a subjetividade em meio a todas essas totalizações; ou pelo menos está a sua procura. Os personagens em aberto, vagando...

A insurgência do tempo sobre o movimento, no cinema da imagem-tempo, acontece à medida que o corpo vivo se descobre como agente dessa insurgência: como máquina produtora de tempo e sentido; e, mais, o cinema como corpo-extensão, prótese constituinte desse corpo. É nesse sentido que o cinema da imagem-tempo traz a política para seu lugar ontológico. Isso acontece porque ele nos ajuda a identificar, e nele nos instala, um lugar existencial de produção e criação que, como expressão de nossa subjetividade, só se pode constituir politicamente. Nesse sentido, tanto hoje quanto antes, a batalha política se identifica com a batalha estética, pois o cinema moral, o cinema de Estado, e o esvaziamento da inventividade nos grandes estilos e nos nichos de mercado constituem operação de poder e situação de relativa impotência que insiste em retornar.

E mesmo que o cinema da imagem-tempo e suas diversas soluções estéticas possam ter sido ou vir a ser capturadas – também virar clichês –, mesmo que talvez devamos radicalizar dispositivos pós-cinema, desconstruindo o próprio cinema como um regime de verdades, tudo o que se chama hoje de estetização da política é na verdade uma operação sensório-motora, uma operação estética, que nos cega de modo preciso para a dimensão ontologicamente estética da política. O que acontece então é que o sentido do termo “política” se fecha em impotência, vira uma espécie de clichê de si mesmo, no melancólico espetáculo estético-publicitário da luta pelo poder no Estado feito com vistas ao

capital e à custa dele – processo que parece ir em dois sentidos diametralmente opostos, quais sejam, uma hiperestetização da política de um lado e de outro uma incapacidade de compreender esse caráter ontologicamente estético – e cinematográfico, no sentido bergsoniano – da política; e que é também o caráter estético e cinematográfico do pensamento e da filosofia. Ou, como diria Deleuze, “Civilização da imagem não. Na verdade civilização do clichê”.

Referências bibliográficas

- BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983 : 30.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs*. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme, novos problemas. In *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- KANT, Emmanuel. *Critique du Jugement*. Paris: PUF, 1955.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira num sentido extra moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

Rodrigo Guéron (UERJ, Rio de Janeiro, Brasil) é professor adjunto do Instituto de Arte da UERJ. Doutor em Filosofia (Estética e Filosofia da Arte) com a tese *Cinema e Clichê, Nihilismo na Imagem*. Mestre e bacharel em Filosofia pela UFRJ, cineasta e roteirista de cinema e vídeo. Autor dos curta-metragens *750 Cidade de Deus*, *Clandestinidadade* e *Eu Estou Bem Cada Vez Melhor*. / rgueron@uol.com.br