

Bases histórico-conceituais para a crítica cinematográfica não representacional: questões de ordem ontológica

Alessandro Zir*

Resumo

Uma corrente importante da crítica cinematográfica contemporânea busca entender o cinema como força destabilizadora das nossas malhas meramente conceituais de entendimento da realidade. No Brasil, tal corrente pode ser associada ao trabalho de autores como Ismail Xavier e André Parente. Este ensaio tem por objetivo discutir questões de ordem ontológica que dão as bases histórico-conceituais desse tipo de crítica. Traça-se um panorama teórico em que tais questões ganham sentido e termina-se com considerações a respeito dos conceitos de imagem-afeição e imagem-pulsão na obra de Gilles Deleuze.

Palavras-chave

Representação. Ontologia. Cinema.

Abstract

A significant perspective in contemporary cinematographic criticism aims to understand cinema as a force destabilizing the merely conceptual nets we use to make sense of reality. In Brazil, this perspective might be associated with the works of Ismail Xavier and André Parente. This essay aims to discuss ontological issues that set the historic and theoretical grounds of this kind of criticism. The essay draws a theoretical panorama in which these issues acquire their significance, and ends with an analysis of Gilles Deleuze's concepts of image-affection and image-drive (*image-pulsion*).

Key Words

Representation. Ontology. Cinema.

* Doutor pelo Interdisciplinary PhD Program da Dalhousie University (Halifax/Canadá) e professor do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas (Pelotas/Brasil). E-mail: azir@dal.ca.

A abordagem não representacional do cinema

Abordagens não representacionais da experiência cinematográfica, no sentido entendido neste artigo, podem ser definidas como aquelas que, para usar palavras de Ismail Xavier, permitem pensar o cinema como uma espécie de “orquestração” de sons e imagens que fala “da crise do sujeito” e provoca choques em diferentes direções conceituais e poéticas (XAVIER, 2004:11)¹. Além disso, em vista das relações existentes entre a referida crise do sujeito e escatologia, abordagens não representacionais da experiência cinematográfica permitem pensar também a questão que, no dizer do próprio Xavier, é central ao cinema brasileiro desde *Deus e o diabo na terra do sol* (1964): o messianismo (XAVIER, 2004:16; 2006:26). Pode-se dizer que o cinema é messiânico quando nos aponta rupturas na forma como o sujeito estrutura a sua relação com outros sujeitos e objetos no mundo moderno da disponibilidade técnica. É essa conexão existente entre crise do sujeito e escatologia que exigiria uma retomada de questões de ordem ontológica – exigência que parece ser em boa medida reconhecida por autores como Ismail Xavier², mas cujo sentido e alcance ainda se tem dificuldade de pensar, não apenas nos ambientes jornalísticos em que a crítica de cinema é usualmente exercida, mas inclusive no ambiente acadêmico.

Um mote como o de *Deus e o diabo na terra do sol*, “que o sertão vire mar e o mar vire sertão”, para além do seu significado político mais imediato, sugere um questionamento de dicotomias que estão no cerne da forma como a realidade se apresenta, e é por nós representada. Em vista de exemplos como esse, e considerando as ideias do próprio Glauber Rocha sobre o “cinema de autor”, inspiradas em grande parte nas ideias de Andre Bazin e da *nouvelle vague*, Xavier aponta para uma dimensão “ontológica” do cinema, valendo-se de um termo que é explicitamente utilizado por esses cineastas e críticos (XAVIER, 1983:62-67; 111-119; cf. ROCHA, 1963; cf. BAZIN, 2011:9-19).

¹ O termo “poético” é utilizado por Xavier sem que ele apresente uma definição. Mas na sua argumentação fica certamente implícita a etimologia do termo, que extrapola o seu significado mais usual e restrito de poesia enquanto um ramo da literatura. *Poiesis* vincula-se em primeiro lugar ao que se poderia chamar de produção. Trata-se da arte (*techné*) de produzir algo que não estava presente — uma arte de produzir que pode ser relacionada à forma como a própria natureza (*physis*), em última instância, produz os seres e as coisas na realidade que nos é dada (HEIDEGGER, 2000).

² Doutor pelo Interdisciplinary PhD Program da Dalhousie University (Halifax/Canadá) e professor do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas (Pelotas/Brasil). E-mail: azir@dal.ca.

³ Numa publicação mais recente, Xavier retoma a questão da alegoria no cinema tal como proposta em seus trabalhos anteriores, e sobre a qual ele agora discorre em termos de “expressão da catástrofe” ou “narrativa de fundação”. Ele então caracteriza *Deus e o diabo* como filme alegórico nesse segundo sentido (2012:18; 33-35). Pensamos que em ambos os casos permanece implícita ainda a questão da crise do sujeito. Uma narrativa de fundação, de perspectiva teleológica, é uma tentativa de resposta (mesmo se ilusória) a essa crise.

Desde *Sertão Mar* (1983), Ismael Xavier tem procurado apontar outros caminhos para o entendimento da obra de Glauber Rocha para além de uma análise ideológica da “mensagem” dos filmes e dos compromissos político-ideológicos do diretor. Naquele livro, Xavier rompia explicitamente com a hipótese interpretativa tradicional de filmes como *Barravento* (1982) em termos de uma crítica dialética à cultura popular:

Ao analisar com mais cuidado o filme *Barravento*, percebi o quanto a leitura marcada pelo conteúdo “crítica à alienação religiosa” era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. (XAVIER, 1983:19)

Mas embora não seja nova, a perspectiva não representacional em estudos de cinema ainda tem um estatuto bem mais precário que o da crítica tradicional (em termos de ideologia), e não está livre de uma série de confusões de ordem conceitual. Bem mais recentemente, André Parente, por exemplo, esforçou-se por salientar que um enfoque não representacional não significa necessariamente o abandono da noção de narratividade. Na perspectiva apresentada por Parente, que trabalhou diretamente com Gilles Deleuze sobre muitas das questões aqui levantadas, não representacional não seria equivalente a não narrativo. Um filme pode ser não representacional *e* narrativo. Nesse sentido, Parente faz um resgate da noção blanchotiana de uma “narrativa neutra”, que é, em última instância, idêntica àquilo que aqui denominamos de não representacional: *uma narrativa* que desestabiliza nossas malhas subjetivo-conceituais de entendimento da realidade, portanto, uma narrativa não representacional (PARENTE, 2000:37ff, 41, 73-74; cf. BIDENT, 1998:126, 208, 441, 445; BLANCHOT, 1955: 136, 191, 194-95, 197-98, 240, 323; BLANCHOT, 1959:202-203).

O que está principalmente em jogo, como apontado por Parente, não é a narração, mas uma concepção linguística representacional da narração. Parece, entretanto, ao contrário do que dá a entender Parente (2000:42-3), que esse é exatamente o ponto defendido por Deleuze. A oposição entre Deleuze e Blanchot, subjacente ao discurso de Parente, seria assim enganosa. E tal engano pode ser desfeito quando se aprofundam questões de ordem ontológica que estão na base da crítica ao representacionismo (entendido ou não como narrativo) desenvolvida por autores como Blanchot *e* Deleuze, que podem ser inseridos (ambos) em um movimento mais amplo daquilo que aqui se denomina crítica à metafísica da subjetividade, que é o que nos permite

entrevier com mais clareza, por exemplo, a conexão entre crise do sujeito e escatologia histórica³.

Outra confusão diz respeito a quais seriam os elementos intrínsecos à experiência cinematográfica que permitem de fato pensar, conforme a ênfase que lhes for dada (em detrimento de aspectos ideológico-conceituais), o cinema como arte não representacional — como aquilo que nos permite um acesso às ruínas da crise do sujeito. O que parece fazer de certos filmes de Glauber Rocha marcos do cinema nacional, e uma fonte perene de perturbação, tem a ver com a capacidade desse diretor de sentir e articular potencialidades desconstrutivas já inscritas na história do cinema desde os seus períodos mais iniciais — por exemplo, a possibilidade de trabalhar o desdobramento de uma imagem no tempo, e separá-la ou sobrepô-la a outras imagens, gerando sensações visuais de uma ordem tátil, que subtraem sujeitos e coisas das suas malhas de estruturação conceitual. Questões mais contemporâneas, como aquelas relacionadas à substituição de mídias analógicas por mídias digitais, são transversais à discussão aqui proposta. Essa discussão, em contrapartida, poderia conferir-lhes maior substância. Não é claro em que medida o simples barateamento e massificação das possibilidades de produção e recepção de filmes (que remontam ao aparecimento das antigas fitas de VHS, complicando-se um pouco mais, atualmente, com a introdução das mídias e tecnologias digitais em aparelhos como celulares e iPods) represente um verdadeiro avanço, do ponto de vista da experiência cinematográfica e suas possibilidades históricas, com relação à utilização da película fílmica e dos ambientes tradicionais de projeção (GODARD, *Meetin' WA*; cf. LYNCH, 2010). O foco de boa parte da discussão acadêmica (para além das questões tradicionais de ordem ideológica) em questões de democratização das mídias tem um apelo que poderia ser desmascarado como demagógico em vista de outras potencialidades mais radicais, difíceis de pensar, de um cinema que não poderia deixar de ser, sob pena de trair suas próprias promessas, consideravelmente elitista.

Panorama histórico da abordagem não representacional

A crítica ao representacionismo e sua base ontológica

Já a partir do final do século XIX, a crítica ao representacionismo cristaliza-se como um dos pilares da reflexão de vanguarda sobre a linguagem e a economia

³ Sobre a importância de conceitos blanchotianos como “neutro”, ver, por exemplo, as várias referências a Blanchot em Deleuze, 1969:179, 182-183, 258-59; 1988:141; 1983:196.

(no caso dessa última, especialmente no que diz respeito às trocas de bens simbólicos e culturais). Seria possível articulá-la, por exemplo, a partir de pelo menos dois vieses inter-relacionáveis:

- (A) as teses da primazia da metáfora, tal como defendidas por diversos autores, de Giambattista Vico (ainda no século XVIII) a Jacques Derrida, passando por Friedrich Nietzsche (Cf. ZIR, 2009; 2003). Por um lado, tais teses têm raízes em discussões de longa data em retórica e filosofia, mas vinculam-se mais fundamentalmente a desenvolvimentos em campos de saber bem mais recentes e especializados, como a filologia e a linguística. A concepção de Ferdinand de Saussure da linguagem como sistema de valores articulando diferenças negativas sugere uma instabilidade fundamental nas noções de significante e de significado (bem como na relação entre eles) que pode ser correlacionada a perspectivas filosóficas, mas de cunho eminentemente filológico, como aquelas defendidas por Vico e Nietzsche. De fato, um autor como Derrida, em suas reflexões sobre o tema, faz uso tanto de Nietzsche como de Saussure (DERRIDA, 1972; 1967a:77; SAUSSURE, 1976:150-66). Num caminho paralelo que remonta às teses da primazia da metáfora em língua inglesa, desenvolvidas por autores como Anthony Richards e Max Black, esse conjunto relacionado de ideias vai emergir diretamente na área da comunicação com um autor como Marshall McLuhan (RICHARDS, 1981; BLACK, 1981; MCLUHAN, 1964)⁴.
- (B) as teorias simbólicas sobre o consumo conspícuo e a troca que remontam a autores como Thorstein Veblen e Marcel Mauss. Segundo tais teorias, as trocas e o consumo não visam apenas à aquisição utilitária e racional de bens materiais para satisfação de supostas necessidades previamente dadas. Existiria algo de intrinsecamente excessivo na troca e no consumo, denominado por Georges Bataille de *dépense improductive*, que impossibilita a caracterização desses processos sociais em termos meramente representacionais. Em outras palavras, não há medida comum para representar (num sistema econômico, com relação a outros bens) o valor de dispêndio de determinados objetos que constantemente fundam e desorganizam os mecanismos de troca: por exemplo, os objetos oferecidos em cerimônias de *pottlatch*, as obras de arte, e também o salário de um jogador de futebol, o vestido utilizado por uma atriz na noite de entrega de um prêmio. Chega-se assim, em economia, a um resultado semelhante ao que se chegara na linguística, tal como é reconhecido por Lévi-Strauss em seu ensaio introdutório à obra de Marcel Mauss (LÉVI-STRAUSS, 1966)⁵. Jean Baudrillard (1970) é talvez o autor que mais bem articula esse conjunto de ideias no que diz respeito a uma reflexão crítica sobre o papel dos meios de comunicação na sociedade contemporânea. Nessa perspectiva,

⁴ Quanto à influência das ideias de Richards sobre McLuhan, ver Gordon, 1997:149-50.

⁵ Deleuze faz referência a esse ensaio, correlacionando as ideias nele desenvolvidas por Lévi-Strauss à noção (de origem saussuriana) de uma instabilidade originária entre significante e significado (aludida por nós no parágrafo anterior) (DELEUZE, 1969:63, 88-89). Sobre os limites, no que diz respeito a essa perspectiva, da crítica marxista tradicional ao valor de troca, ver, por exemplo, Agamben, 2011:57.

a indústria cinematográfica pode ser pensada como produtora de bens cujo valor simbólico ou de dispêndio funda, excede e desestabiliza o valor (de uso e de troca) de outros bens materiais e culturais num sistema econômico.

É preciso notar que, em ambos os vieses, a crítica ao representacionismo não se faz a partir de uma perspectiva subjetivista. Pelo contrário, tal crítica parte da constatação de um excesso *estrutural* operando no cerne da linguagem e dos mecanismos de troca e consumo. Esse excesso é aquilo que se referiu nos dois últimos parágrafos como (A) uma instabilidade fundamental nas noções de significante e de significado (bem como na relação entre eles), e (B) uma desmesura simbólica que estaria na origem dos processos de consumo e de troca e impossibilitaria o entendimento desses processos em termos meramente econômicos (de otimização utilitária de meios com relação a fins pré-estabelecidos)⁶.

Quando assim caracterizada, a crítica ao representacionismo pode ser em boa parte entendida, inclusive, como uma abertura e retomada de questões de ordem ontológica que emergem nos limites daquilo que, a partir de Heidegger, se convencionou chamar de “metafísica da subjetividade”. Tal metafísica, que imperaria no Ocidente depois de Descartes (mas tem raízes que remontam à metafísica aristotélica), tende a reduzir os entes a objetos permutáveis dentro de um sistema cuja base é constituída pelo sujeito de conhecimento. No entanto, é um desdobramento da metafísica da subjetividade que, com o desenvolvimento cada vez mais acentuado das técnicas modernas de controle, o próprio sujeito de conhecimento perca sua posição privilegiada, enquanto fundador do sistema, e acabe deslocado como um mero objeto entre outros (HEIDEGGER, 2000; 1961, vol. 1: 498-99, 505-506; vol. 2: 24-29, 61-62, 128-129, 142, 421-436, 450-454)⁷.

O sujeito não é mais aquele que determina o valor, assim como a atriz corre o risco de acabar valendo menos que o próprio vestido usado na cerimônia de lançamento de um filme. Nessa passagem, a metafísica da subjetividade como que aponta para a sua própria superação que se dá concomitante à emergência de questões de ordem ontológica que extrapolam os limites da representação bem como do sujeito de conhecimento. Pensadores como Theodor Adorno

⁶ Nesse sentido, pode-se dizer também que a crítica pós-/neoestruturalista apenas leva aos limites aquilo que de certa forma já havia sido constatado pelas teorias estruturalistas clássicas, como a linguística de Saussure e as análises (de base durkheimiana) sobre a troca feitas por Marcel Mauss.

⁷ Ver também as referências de Deleuze a Heidegger, no que diz respeito a uma concepção do universo como uma série de dobras dentro de dobras, ou diferenças que se diferenciam, concepção que atesta, justamente, os limites de uma metafísica da subjetividade e da representação (DELEUZE, 1988:16, 124, 131). Para uma análise mais detida da questão da crítica à metafísica da subjetividade, considerando também a obra de autores de tradição filosófica mais analítica como Richard Rorty e Ian Hacking, ver Zir (2003).

e Walter Benjamin, numa perspectiva que vai muito além do marxismo, vão apontar para o mesmo tipo de crise. Para eles, as obras de arte modernas e até mesmo os bens da indústria cultural são como ruínas, ou o brilho de fogos de artifício que, ao se desfazerem, apontam para significados e valores que não podiam ser antevistos no horizonte previamente estabelecido pelos sujeitos que os produzem ou consomem (ADORNO, 1973:49)⁸.

É nesse sentido que se aludiu, na primeira parte deste artigo, às relações existentes entre crise do sujeito, isto é, crítica à metafísica da subjetividade, escatologia, e messianismo. E acredita-se aqui que o debate em torno de temas como esse tenha uma relevância imediata para a área da comunicação social e os estudos sobre o cinema — relevância até certo ponto reconhecida, mas cujas bases e implicações estão longe de terem sido suficientemente exploradas. Pode-se referir, como um exemplo nesse sentido, ao artigo de Ismael Xavier sobre o filme *Bom dia, Babilônia* (1987) dos irmãos Taviani. Ali, Xavier procura compreender certa tensão existente na caracterização do cinema hollywoodiano feita pelos Taviani naquele filme, em termos da escatologia histórica de Walter Benjamin. Como se está tentando mostrar aqui, a escatologia histórica envolve uma série de questões que obviamente Xavier não teria condições de desenvolver ao longo do seu artigo. Se o leitor do artigo, em contrapartida, deixa de ter em mente tais questões, ele perde de vista o horizonte em que pode verdadeiramente fazer sentido a análise apresentada por Xavier, o qual não é sequer aquele tradicionalmente demarcado para o discurso das ciências humanas. Ele é, aliás, o horizonte em que a legitimidade das ciências humanas é subvertida (XAVIER, 1999:136; cf. WOLIN, 1982:10; cf. MCBRIDE, 1989).⁹ É nesse sentido que uma consideração

⁸ Não se pretende sugerir aqui que as posições de Adorno e Benjamin sejam a mesma de Heidegger. Sabe-se que Adorno e Benjamin eles próprios têm posições em última instância divergentes no que diz respeito ao significado histórico das vanguardas artísticas e da indústria cultural. Mas existe um fundo comum às ideias desses autores que diz respeito, em última instância, a uma crítica à metafísica ocidental moderna, e sua fundamentação epistêmica (em um sujeito de conhecimento). Essa crítica é um traço característico do pensamento europeu do final do século XIX e início do século XX, que aparece também na obra de outros autores como o primeiro Georg Lukacs, Ludwig Klages e Henri Bergson. Para uma síntese da perspectiva heideggeriana, ver, por exemplo, Heidegger, 1971:36-38, 110-111, 114. Para uma contraposição entre o que seria uma escatologia heideggeriana e uma escatologia judaica, ver Derrida, 1967b:200-213. Gilles Deleuze, por outro lado, aponta para uma correlação fundamental entre as concepções de Heidegger e Bergson sobre o tempo, a qual implicaria uma abertura e subversão da concepção tradicional de subjetividade e representação: Deleuze, 1983:20, n. 14; cf. Heidegger, 1991:134-56, 173-88. Sobre certa afinidade da fenomenologia husserliana com a crítica à tradição metafísica empreendida por autores como Nietzsche e Bergson, e também sobre os limites da fenomenologia nesse mesmo sentido, tal como explicitados sobretudo na obra de Heidegger, ver Derrida, 1967c:25-27, cf. 82-83, 90-94.

⁹ Em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Xavier retoma essas questões, e desenvolve de forma mais contundente uma análise própria sobre a noção benjaminiana de alegoria, que ele busca de certa forma distinguir de perspectivas desconstrutivas ligadas a autores franceses (2012:457). Esse ponto da sua argumentação, entretanto, não nos parece inteiramente convincente. Uma análise, a nosso ver, excelente da noção

do panorama histórico-conceitual aqui apresentado estaria ainda na ordem do dia. O mesmo se pode dizer de um confronto mais efetivo com obras seminais e específicas sobre o cinema, que embora de peso são muito pouco estudadas, como aquela escrita por Gilles Deleuze.

A reflexão de Gilles Deleuze sobre o cinema

Gilles Deleuze talvez tenha sido o autor que mais bem refletiu sobre o cinema dentro do panorama histórico-conceitual anteriormente referido, de uma crítica escatológico-messiânica ao representacionismo e à metafísica da subjetividade.

Para Deleuze, por uma captação do instante qualquer (quer dizer, de instantes equidistantes) que leva à produção de imagens-movimento e de imagens-tempo, o cinema extrapolaria a esfera de abstração subjetiva, viabilizando um contato com a produção concreta daquilo que é singular (1983:9-23)¹⁰. Quer dizer, um filme não é apenas uma sucessão de instantâneos (de imagens de instantes) organizados de fora por um diretor (em conjunto com uma equipe), mas o resultado qualitativo de um tipo de junção que, ao mesmo tempo que reúne, libera o material trabalhado naquilo que ele tem de mais idiossincrático. As metáforas químicas são aqui mais esclarecedoras que as mecânicas. O diretor e a equipe, bem como o espectador (à medida que ele recria a obra ao assisti-la), partem de imagens e sons que têm de organizar de dada maneira, não apenas subsumindo esses elementos visuais e sonoros a uma ideia abstrata, mas considerando o que cada um desses elementos tem de característico, em vista da emergência de um todo, de uma obra, cujo caráter, o resultado final, é em grande parte inusitado e imprevisto, e modifica (transfigura) os próprios elementos que lhe são constitutivos.

Daí a importância do que é fragmentário e descontínuo na experiência cinematográfica moderna.¹¹ Em termos do jargão deleuzeano, o cinema

benjaminiana de alegoria pode ser encontrada no livro de Haroldo de Campos cujo título faz referência justamente a Glauber Rocha: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (2008:131-32). Sobre a relação entre crise da metafísica da subjetividade e crise do humanismo, sobretudo no que diz respeito ao estatuto precário das ciências humanas para um confronto com essas questões, ver principalmente Foucault (1966), e outros textos como Kristeva (1981:9-10).

¹⁰ As noções deleuzianas de imagem-movimento e imagem-tempo são referidas por Xavier (2012:324, n. 3).

¹¹ Importância que tem sido reconhecida por autores como Xavier, por exemplo, em suas análises sobre os documentários de Eduardo Coutinho: "Tanto os filmes quanto à crítica a eles afinada ressaltaram que o ponto decisivo é a 'poeira' que se levantava no caminho, a força de cada episódio, o que há de revelador em cada instante de vida (onde podem emergir os dados que escapam à racionalidade da concatenação), dentro do que pode ser uma série descontínua, até arbitrária, de experiências. Em consonância, o que se fez foi explorar o esgarçamento da narrativa, a perambulação, os impasses, a impotência da ação, ativando uma sensibilidade ao fragmento, ao que se esboça mas não termina. Consagrando o instante..." (2004:182). Na página seguinte,

permitiria uma apreensão de *durações* — isto é, no sentido bergsoniano retomado por Deleuze, de diferenças imanentes constituindo a essência das coisas numa ontologia inter-relacional complexa, para além da experiência meramente psicológica de um sujeito, para além daquilo que o sujeito consegue conceituar, de forma mais ou menos clara e distinta. Por exemplo, em *Deus e o diabo na terra do sol*, na longa panorâmica que marca o primeiro encontro entre Rosa (Yoná Magalhães) e Dadá (Sônia dos Humildes), há uma espécie de desaceleração que intensifica o movimento de Dadá na direção de Rosa, e o olhar que as duas personagens lançam uma em direção à outra. Os rostos estão em close, planando sobre um fundo denso e desfocado. A passagem é silenciosa. O movimento das duas é como que recapturado e desdobrado no movimento do cego que, vindo na direção contrária (de Dadá), passa num terceiro plano, por trás das duas, e depois por trás de um quarto personagem (sem importância para a narrativa, e imóvel como uma pedra na paisagem). Essa desaceleração intensiva dura até que o cego, por fim, se dirige a Corisco (Othon Bastos), e o som da sua voz nos traz de volta ao tempo ordinário da narrativa.

Nesses poucos segundos, determina-se a virada de toda a história, quando Manuel (Geraldo Del Rey) passa da tutela de São Sebastião para a tutela de Corisco. Porém, esses segundos não são apenas um elo entre duas partes previamente determinadas de um roteiro, tal como elas poderiam ser de antemão explicadas ao espectador, ou concebidas na mente de Glauber. O elo inevitavelmente colore tudo o que vem depois, para além do que poderia estar escrito no roteiro. Ele efetivamente *contamina* (metáfora química, biológica, que aqui se entende de forma literal) a continuação da narrativa, que já não pode mais ser entendida sem essa referência a uma cumplicidade profunda e misteriosa entre as duas personagens (Rosa e Dadá), que o filme apenas mostra, jamais explicita e seria muito difícil conceituar. É nesse sentido que se deve entender a ideia de Deleuze de que o cinema é mais do que uma sucessão de cortes imóveis num todo fechado, mas um corte móvel, quer dizer, uma mudança qualitativa, num todo que é aberto, e nunca inteiramente dado para o sujeito¹². O que acontece entre Rosa e

o autor continua: “a composição da cena e sua duração buscam potencializar a força do instante; produzir, no encontro, a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível...” (*Ibid.*:183).

¹² A definição de Deleuze corresponde à célebre análise feita por Bergson de exemplo da passagem da água com açúcar à água açucarada, em *L'évolution créatrice*. Existe um ponto de mudança qualitativa irredutível, que é aquele que se atinge quando a água deixa de ser água com açúcar e passa a ser água açucarada. Esse ponto não pode ser explicado de forma mecânica como uma mera alteração das partes de um conjunto fechado (visto de fora por um sujeito). Ele é uma alteração qualitativa de um todo, aberto para o tempo (e que portanto inclui o sujeito que o observa) — um todo que se transforma, ele mesmo, em outra coisa: de água com açúcar para água açucarada (DELEUZE, 1983:19, 21).

Dadá naqueles poucos segundos determina e transforma tudo que vai vir depois na filmagem (bem como na projeção), repercute sobre o que vinha antes, e faz do filme uma singularidade que tem algo de opaco e irreduzível à análise. Esse resultado se aproximaria em boa medida do “simbólico” nos termos definidos mais recentemente por Xavier. Contudo, é preciso enfatizar que sua expressão não se dá mediada por conceitos (não é algo de uma ordem representacional) (2012:453)¹³.

Em *Limage-mouvement* (1983) e *Limage-temps* (1985), Deleuze propõe uma nova taxonomia das imagens e dos signos cinematográficos, que ele elabora a partir de uma reflexão sobre a história do cinema e as obras dos seus principais diretores. Nessa reflexão, ele considera criticamente ideias lançadas pela *nouvelle vague* e André Bazin, que servem de base também, como vimos, às concepções estéticas de diretores como Glauber Rocha. Nesse projeto, Deleuze não apenas retoma e repensa a terminologia clássica de análise do fenômeno cinematográfico em termos, por exemplo, de planos, enquadramentos, cortes, montagem, campo e contracampo, como propõe novas categorias como as de imagem-afeição e imagem-pulsão (*Limage-mouvement*: 96-97, 173-195). Pode-se pensar que o principal motivo por que essas categorias têm sido mal aproveitadas pela crítica, dentro e fora da academia, deve-se à dificuldade de se lidar com as questões de ordem ontológica que elas necessariamente pressupõem e implicam, relativas à crise do sujeito e a uma escatologia histórica.

As imagens-afeição e as imagens-pulsão não diriam respeito diretamente a espaços-tempo determinados, geográficos, histórico-sociais. Apropriando-se das palavras de Maurice Blanchot numa passagem famosa de *L'espace littéraire*, Deleuze caracteriza o que ele propõe como imagens-afeição e imagens-pulsão em termos daquilo que nos acontecimentos nunca se realiza e nem por isso deixa assediá-los, como uma parte mais ou menos invisível dos acontecimentos, da qual eles não podem se dissociar (DELEUZE, 1983:196; cf. BLANCHOT, 1959:202). A imagem-afeição é a permanente ameaça de curto-circuito que assombra o personagem de *Film* (1965) de Samuel Beckett, que faz, inclusive, com que esse personagem deixe de ser um mero “personagem” num filme que olhamos de fora (como se o filme fosse um todo fechado, separado de nós) — ela é o colapso que emerge para o sujeito como suspeita de uma conexão entre impulso motor e impulso perceptivo que não pode ser abarcada como totalidade

¹³ A questão da impossibilidade de determinação conceitual pelo sujeito, tal como aqui procuramos desenvolver, é subjacente tanto à noção de alegoria quanto à noção de símbolo com que Xavier trabalha em *Alegorias do subdesenvolvimento*.

fechada pela autoconsciência (do personagem ou do espectador)¹⁴. São os close-ups de filmes como *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer que, oscilando entre um gesto expressivo e a emoção por ele provocada, criam uma região intensificada de afetividade pura que desafia a possibilidade de enquadramento. São os espaços ocupados pelas personagens de Robert Bresson, que se descortinam de forma parcial, paulatina e fragmentada, adquirindo um caráter mais tátil do que propriamente visual, que lhes impede de se fechar sobre as coisas sem ao mesmo tempo as transfigurar¹⁵.

A imagem-pulsão seria aquela que nos leva a um mundo originário em que é difícil diferenciar o homem e o animal, radicalizando aquilo que em literatura se chama tradicionalmente de naturalismo. Os ambientes sociais são apresentados em toda a sua violência e crueldade latentes, exacerbando-se traços atávicos que diriam respeito como que ao início e ao fim dos tempos, ao tempo que decorre cíclico, ou ainda ao tempo como entropia. Ignoram-se as diferenças entre o natural e o construído, entre o que é arcaico e o que pertence ao futuro (DELEUZE, 1985:173ff). A imagem-pulsão é como essas formigas determinadas e ligeiras que, no *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel, vão pululando descontentes do centro da palma da mão de um personagem, e para as quais o próprio personagem e a mulher que está com ele, dentro de um quarto, olham ao mesmo tempo desconfortáveis e fascinados. Formigas que, na sequência, são os próprios personagens, homens e mulheres, do lado de fora da casa, na cidade, entre automóveis, circulando uma mão decepada, que perdeu sua função em relação ao resto do corpo, que deixa de ser um órgão e se torna um fetiche, um objeto parcial. A imagem-pulsão parece ser aquilo que permitiria pensar diversas passagens e a própria concepção de um filme brasileiro recente como *Reflexões de um liquidificador* (2010), de André Klotzel¹⁶.

¹⁴ Trata-se do ápice final do curta de Beckett, quando aquele que foge é “identificado”, “percebido” irremediavelmente com aquilo que o persegue. Ver a análise de Deleuze, 1983:97-103.

¹⁵ Por exemplo, em *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), toda a cena inicial filmada a partir de detalhes dentro do carro que transporta o personagem principal até a prisão — prisão que também só se revela aos poucos, de dentro para fora, emergindo como um todo no ápice de uma fuga que não é senão um desaparecimento silencioso na concretude da própria edificação que é o que a conecta (desde sempre) com a cidade. Gilles Deleuze faz comentários similares com relação a *PickPocket* (1959), 1983:153; cf. Deleuze, 1985:22. Pode-se referir ainda aqui os planos fechados sobre os rostos e os corpos das atrizes Renata Sorrah e Márcia Rodrigues em *Matou a família e foi ao cinema* (1969) de Júlio Bressane, tal como analisados por Xavier (2012:360-68).

¹⁶ Em sua comparação de *O bandido da Luz Vermelha* (1968) de Sganzerla com a peça *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues, Xavier parece também se mover numa perspectiva de análise bastante similar, apesar de ele não utilizar o conceito de imagem-pulsão. O filme teria em comum com a peça um “exibicionismo” assumido pelos personagens *in extremis*, o qual seria revelador de uma desconcertante “estratégia de assimilação do fracasso e da impotência por meio da avacalhação de si mesmo”. Tal estratégia assinalaria, mais que a “existência”, a

As imagens-afeição e as imagens-pulsão são ainda aquilo que desde muito cedo na história do cinema já colocava em crise as possibilidades meramente representativas do cinema, de um cinema feito em película, e que poderia ou não se limitar à reprodução da sua suposta realidade externa por meio de ações sensório-motoras perfeitamente articuladas. Sem necessariamente apontar para algum outro tipo de realidade mais sensacional (de efeitos especiais, por exemplo), mas explorando o que há de mais frágil na própria banalidade cotidiana, as imagens-afeição e as imagens-pulsão (do cinema) desarticulam das unidades sensório-motoras da ação aspectos sonoros e óticos puros, desconectam as partes do espaço em que a ação se desenrola, ao mesmo tempo que esvaziam e espacializam o que seria o interior dos personagens, e remetem, em última instância, ao tempo como realidade ontológica impossível de ser abarcada pela unidade sempre autorreferente da consciência. É assim que Xavier remete, por exemplo, os efeitos desestabilizadores da identidade obtidos por Sganzerla em *O bandido da Luz Vermelha* (1968) ao dispositivo já clássico da tradição *noir* de “combinação de voz over e *flashback*”, o qual permite a desarticulação e justaposição temporal disparatada de imagens e de sons.

Na medida em que essa unidade (da consciência do sujeito de conhecimento) é desintegrada, em que se exploram as debilidades e aberrações do movimento (articulado em termos sensório-motores), adquire-se a possibilidade visionária de um contato direto com o tempo como abertura infinita do passado e do futuro no presente — do tempo como aquilo que, tendo uma realidade virtual, é condição de possibilidade do desenrolar das ações (e, portanto, se não pode ser atualizado como elas nem por isso é menos real). Alcança-se uma dimensão como aquela almejada por Marcel Proust em que as coisas podem ser percebidas (no tempo) ocupando uma tessitura que é incomensurável àquela que podemos conferir a elas no espaço (quer dizer, no espaço que articulamos com o tempo em termos de movimento sensório motor).

Mais do que simplesmente ver, através das suas imagens-afeição e imagens-pulsão, o cinema nos permite ler as coisas “simultaneamente, através de diversos planos, em que elas estão plasmadas, concedendo a elas uma profundidade [que para ser compreendida] exige um esforço de concentração”. As coisas então se banham “no colorido imaterial dos anos”, elas exteriorizam “o Tempo, o Tempo que habitualmente não é visível”, e que para se tornar visível assedia as coisas em sua própria “materialidade” que ele transfigura fazendo do mundo uma imensa lanterna mágica (PROUST, 1990:231).

“insistência, ostentação de vida que não reivindica gestos corretores” (2012:169, ênfase nossa).

Referências

- ADORNO, Theodor
(1973) *W. Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- AGAMBEN, Giorgio
(2011) *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- BATAILLE, Georges
(1967) "La part maudite". In: _____. *La part maudite précédé de la notion de dépense*. Paris: Minuit. p 21-38.
- BAUDRILLARD, Jean
(1970) *La Société de Consommation*. Paris: Gallimard.
- BAZIN, Andre
(2011) *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Éditions du Cerf.
- BERGSON, Henri
(1970) *Oeuvres*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BIDENT, Christophe
(1998) *Maurice Blanchot, partenaire invisible: Essai Biographique*. Mayenne: Champ Vallon.
- BLACK, Max
(1981) "Metaphor". In: JOHNSON, Mark (ed.). *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 63-75.
- BLANCHOT, Maurice
(1959) *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
(1955) *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- CAMPOS, Haroldo
(2008) *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles
(1988) *Le Pli*. Paris: Les Éditions de Minuit.
(1985) *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Les éditions de Minuit.
- (1983) *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de Minuit.
- (1969) *Logique du sens*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques
(1972) *La Mythologie Blanche. Marges de la Philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit.
(1967a) *De la Grammatologie*. Paris: Editions de Minuit.
(1967b) *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
(1967c) *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FOUCAULT, Michel
(1966) *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- GORDON, Terence
(1997) *Marshall McLuhan: Escape into Understanding*. New York: Basic Books.
- HEIDEGGER, Martin
(2000) "Die Frage nach der Technik." In: _____. *Gesamtausgabe*, Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. p. 5-36.
(1991) *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- (1971) *Schellings Abhandlung Über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
(1961) *Nietzsche*. Pfullingen: Günther Neske.
- KRISTEVA, Julia
(1981) *Le langage cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris: Éditions du Seuil.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
(1966) "Introduction a l'Oeuvre de M. Mauss." In: MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, p. ix-lii.

- MAUSS, Marcel
(1966) "Essai sur le don". In: _____. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France. p. 145-279.
- MCBRIDE, James
(1989) "Marooned in the Realm of the Profane". *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 57, n. 2, Oxford, p. 241-266.
- MCLUHAN, Marshall
(1964) *Understanding Media: the extensions of man*. New York: New American Library.
- PARENTE, Andre
(2000) *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus.
- PROUST, Marcel
(1990) *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard.
- RICHARDS, I. A.
(1981) "The Philosophy of Rhetoric/Lecture V Metaphor". In: JOHNSON, Mark (ed.). *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 48-62.
- ROCHA, Glauber
(1963) *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SAUSSURE, Ferdinand de
(1976) *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot.
- VEBLEN, Thorstein
(1975) *The Theory of the Leisure Class*. New York: Augustus M. Kelley.
- XAVIER, Ismail
(2012) *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify.
- (2006) "Campo de Migrações: Fabiano, Manuel, Ranulfo e os anônimos do sertão". *Significação*, n. 26, p. 26-41.
- (2004) "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna". *Comunicação & Informação*, vol. 7, n. 2, Goiânia, p. 180-187.
- (2000) "Viagem pela heterodoxia". *Significação*, n. 14, p. 9-19.
- (1999) "De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani". *Estudos de Cinema*, n. 2, p. 126-152.
- (1983) *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense.
- WOLIN, Richard
(1982) *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. New York: Columbia University Press.
- ZIR, Alessandro
(2009) "A Tese da Primazia da Metáfora, Defesa e Problematização: um Estudo a partir de Vico". *Linguagem em (Dis)curso*, v. 9, Tubarão, p. 107-130.
- (2003a) "Da dicotomia metafórico/literal: repensando a questão da primazia". *Linguagem em (Dis)curso*, v. 4, n. 1, Tubarão, p. 137-146.
- (2003b) *Para uma discussão dos aportes teóricos sobre a cognição: o surgimento da metafísica da subjetividade no a priori histórico do século XVII*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Referências filmográficas

BECKETT, Samuel. *Film*, 1965.

BRESSANE, Júlio. *Matou a família e foi ao cinema*, 1969.

BRESSON, Robert. *PickPocket*, 1959.

_____. *Un condamné à mort s'est échappé*, 1956.

_____. *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928.

BUÑUEL, Luis. *Un chien andalou*, 1928.

GODARD, Jean.-Luc. *Meetin' WA*. França, 1986.

KLOTZEL, André. *Reflexões de um liquidificador*, 2010.

LYNCH, David. *David Lynch Loves IPOD!*
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SWkWGXXIHw8>>. Acesso em: 14 set. 2010.

ROCHA, Glauber. *Barravento*, 1982.

_____. *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964.

SGANZERLA, Rogério. *O bandido da Luz Vermelha*, 1968.

TAVIANI, Paolo; TAVIANI, Vittorio. *Bom dia, Babilônia*, 1987.

Recebido em

outubro de 2012

Aprovado em

junho de 2013