

Mauro Alexandre Feola

As potências da imagem-tempo e o cinema utópico de Lars von Trier

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Professor Doutor Laymert Garcia dos Santos.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/04/2007.

BANCA

Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos

Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

SUPLENTES

Prof. Dr. Josué Pereira da Silva

Prof. Dr. Stella Senra

Handwritten signatures of the jury members, including Laymert Garcia dos Santos, Mauro Luiz Rovai, Francisco Elinaldo Teixeira, Josué Pereira da Silva, and Stella Senra.

UNIDADE BC
Nº CHAMADA: _____
Y/UNICAMP F369p
V. _____ EX. _____
TOMBO BCCL 75135
PROC. 16.145-07
C. _____ D. X
PREÇO 11,00
DATA 03/12/07
BIB-ID 418097

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP**

Feola, Mauro Alexandre

F369p **As potências da imagem-tempo e o cinema utópico de Lars von Trier / Mauro Alexandre Feola. - - Campinas, SP: [s.n.], 2007.**

**Orientador: Laymert Garcia dos Santos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Trier, Lars von, 1956-.
3. Cinema - Filosofia. 4. Cinematografia. I. Santos, Laymert G.
Dos (Laymert Garcia dos), 1948-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.
(mfbm/ifch)**

von Trier" **Título em inglês: "The time-image potentials and the utopic cinema of Lars**

**Palavras-chave em inglês (Keywords): Motion pictures - Philosophy
Cinematography**

Área de concentração: Sociologia da Cultura

Titulação: Mestre em Sociologia

**Banca examinadora: Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai
Prof. Dr. Josué Pereira da Silva
Profa. Dra. Stella Senra**

**Data da defesa: 26/04/2007
Programa de Pós-Graduação em Sociologia**

Resumo

Este trabalho procura descrever o que vem a se constituir como utópico no cinema contemporâneo, mais precisamente em alguns filmes que integram a obra cinematográfica do diretor escandinavo Lars von Trier. O foco maior da pesquisa é a análise de *Dançando no Escuro*. Porém, há que se destacar as análises feitas para *Epidemic* e *Os Cinco Obstáculos*. Os livros que o filósofo francês Gilles Deleuze escreveu sobre o cinema integram o arcabouço teórico que orienta a análise dos filmes citados. De todos os seus conceitos, a imagem-tempo e os seus diferentes tipos – imagens-sonho e imagens-cristal, principalmente – foram os instrumentos que nos guiaram para se chegar aos resultados finais desta pesquisa.

Palavras-chave: cinema; Deleuze; Lars von Trier; imagem-tempo.

Abstract

This work aims to describe what it might constitute as utopist in the contemporary cinema, more precisely in some of the films that take part of Scandinavian Lars von Trier's cinematography. This research has a major focus in *Dancer in the Dark*. However, it must be underlined that analyses have been done for *Epidemic* and *The Five Obstructions*. The books about cinema written by the French philosopher Gilles Deleuze integrate the framework that directs the analyses for the cited films. Amongst Deleuze's concepts, time-image and its different types – mainly dream-images and crystal-images – have been the instruments that guided us to reach the final results of this research.

Key-words: cinema; Deleuze; Lars von Trier; time-image.

Agradecimentos

Escrever é liberar todos os “eus” que podemos ser. É uma espécie de bricolagem de diferentes estados mentais por quais passamos a cada vez que sentamos diante da tela do computador. E concluir um trabalho é perceber que, no fim, trabalhou-se em conjunto: com estes “eus” que nos encarnam e com os “outros” que nos suportam. Talvez “suportar”, aqui, possa ser interpretado duplamente. E cada um, cada “outro”, que lê este agradecimento pode dar o sentido que quiser para o termo. De qualquer maneira, do ponto de vista daquele(s) que escreve(m), há que se reconhecer: suporte é o que não faltou. E diante desta feliz constatação, gostaria, acima de tudo, de render um agradecimento especial a Laymert Garcia dos Santos. Se houve alguém que me “suportou” diretamente, foi este intelectual engajado em descobrir onde há brechas neste sistema de controle total. Ele acreditou, em todo tempo, que meu objeto de estudo poderia ser campo fértil de resistência. Sem contar que soube ver em um mero título ou em um pequeno fragmento de texto que lhe entregava a cada nova conversa, uma imensidão a ser desvendada. E toda esta atenção é de longa data: desde quando, num curso de graduação, um pequeno trabalho sobre *Cronicamente Inviável* (filme de Sérgio Bianchi) o fez constatar que meu olhar estabelecia especial conexão com meu pensar. Seu incentivo me acompanha desde então. E só foi reforçado quando um texto escrito por ele mesmo me instigou a pesquisar o cinema de Lars von Trier. Não há como negar: descobri um grande cineasta por trás das palavras que foram e das palavras que não foram escritas, embora estas últimas estivessem virtualmente naquele texto. Agradeço também ao CNPq pelo suporte financeiro, sem o qual esta pesquisa

não poderia ter ido adiante. À minha família, em especial ao meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe, pelo suporte de caráter afetivo e pela confiança depositada no “Mauro-que-sempre-quis-estudar”. Ao Luís, companheiro de todas as horas, onde quer que esteja, e uma das fontes de inspiração deste trabalho. Ao Marcelo Francisco de Almeida (*in memoriam*), por ter me despertado para a vida acadêmica. Aos amigos Alessandro Fiore, Eduardo, Elias, Evandro, Fábio (Chimoyo), Flávio, Francisco, Glaydson, Leandro, Lucimara, Mauro Sérgio, Naylson, Paulo Manduca e Wagner: só a amizade de vocês já significou um grande suporte. Aos colegas do IFCH Cássia, Felipe, Joel, Juliana, Luís Fernando, Luíza e Paula: aprender com vocês foi divertido. E, finalmente, aos membros da banca desta dissertação pelo especial interesse pelo meu trabalho.

Sumário

Introdução	07
<i>Elefante</i> : primeira incursão num cinema de resistência	13
A consumação do cinema: <i>Dançando no Escuro</i> e a encenação da crise da imagem- ação	53
Cristais de resistência: o tempo em pessoa na obra de Lars von Trier	88
Considerações Finais	157
Referências bibliográficas	163
Referência filmográfica	166

Introdução

A força-motriz deste trabalho supera o movimento, embora seja “força-motriz”. Contorna-o, sem dúvida. Delineia seus traços e vislumbra-o como imagem, como imagens - encadeadas. Em verdade, o próprio encadeamento das imagens produz movimento em um todo. Sendo o encadeamento orgânico, um campo de movimentos lineares é demarcado. Porém, não há somente ele: há um outro em que os movimentos não têm rumo definitivo e que apresenta velocidades infinitas. E quando se desenha este campo de indeterminação, por um lado o movimento tende a fluir para sempre. Mas por outro, ele pode hesitar, provocar na imagem(-movimento) uma imobilidade desconcertante (ou “desconcertante”?). E porque este concerto, esta espécie de encadeamento “orgânico” entra em colapso, um novo tipo de imagens se revela. É que indiretamente o movimento oferece imagens do tempo. No entanto, quando aquele entra em colapso, forças são liberadas a ponto de o próprio tempo substituí-lo. E, em decorrência disto, o tempo apresenta-se como imagem direta. E o próprio movimento torna-se subordinado à instância do tempo. Enfim, chega-se àquilo que é a força-motriz que faz funcionar esta pesquisa: a imagem-tempo como o devir da imagem-movimento.

Curiosamente, a questão do tempo torna-se central por sua ausência. Não que ele não exista, o que seria um absurdo. Mas por um absurdo maior que este: mesmo ele existindo, a filosofia, a ciência, e até mesmo a arte, colocam-no de escanteio – suprimem-no. E o drama desta supressão, da ausência do tempo sensibiliza Henri Bergson. É ele quem se esforça para tornar imperiosa uma de suas mais importantes constatações: a de que a ciência moderna deve ser definida eminentemente pela sua aspiração de tomar o tempo como uma variável independente. É que se o tempo pode

ser vislumbrado independentemente de qualquer outra variável, o próprio devir se torna perceptível. Com isso, uma realidade mais vasta nos é dada a perceber, um “a mais” da realidade. Uma nova espécie de percepção vem à tona, uma percepção sobre-humana, ou mesmo pré-humana. E a partir dela, novos horizontes se constituem para o pensar.

Talvez um dos textos que inspira este trabalho “em busca de um tempo perdido” é um dos célebres textos do frankfurtiano Walter Benjamin. É brilhante descrição que ele faz da foto da esposa de Dauthendey. Em uma foto de seu casamento, ela parece estar olhando longe, para algo catastrófico. Anos mais tarde, depois do nascimento de seu sexto filho, ela está morta, de pulsos cortados. Aqui os extremos se tocam:

“a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós¹”.

O observador de uma foto como esta sempre vai procurar o acaso, com o qual a realidade chamuscou a imagem,

“de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás²”.

¹ Benjamin, W. “Pequena História da Fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 94.

² idem. *ibidem*.

Passado, presente e futuro são mesclados de tal maneira na fotografia citada por Benjamin, incitando a investigação das potências que a arte tem para restituir o tempo. A fotografia tem o papel mágico de restituir o futuro no passado. Não como um movimento retrospectivo. Trata-se, em verdade, de ver o futuro *no* passado, coexistindo com o passado. Trata-se de capturar o próprio devir, como dito acima. Eis que a conclusão de Benjamin é impressionante:

“A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem por um espaço que ele percorre inconscientemente. (...) Só a fotografia revela esse inconsciente ótico (...)”³.

A fotografia permite que o homem possa ver um “a mais” da realidade. E este “a mais” transforma sua percepção. E, sendo assim, conseqüentemente transforma o seu pensar.

Mas se a partir de uma “nova percepção”, potências da própria imagem percebida levam a um “novo pensamento”, o que dizer se isso ocorrer em um suporte que, a partir da visão, provocar um “movimento” de pensamento automático? Não seria o caso da fotografia, mas seria o do cinema, assim como sugeria Eisenstein. Mas que de outra maneira – e é esta que nos interessa – sugeriu Antonin Artaud⁴. E em sua sugestão se consuma um encontro. Um encontro do cinema com o tempo – o cinema

³ idem. *ibidem*.

⁴ Deleuze, G. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990, pp. 189-209

como suporte de inscrição do tempo como dado puro. A pesquisa concentra suas forças na imagem-tempo, pois ela *acontece* no cinema.

A imagem-tempo é, para esta pesquisa, um instrumento para resolver dois problemas. O primeiro é apontado pelo teórico Fredric Jameson. Ao escrever sobre o pós-modernismo, o norte-americano desfila pessimismo por toda sua obra. Revela a ausência do tempo nas obras consideradas por ele “pós-modernas”. E esta revelação se resume a um termo: superficialidade. A imagem não se aprofunda em nenhuma instância de sua existência: nem na tela de cinema (se falarmos de cinema, é evidente...), onde ela se achata, quebrando com as convenções da perspectiva; nem em sua relação com a realidade mais vasta e “extra-tela”. Trata-se da reificação em seu último estágio, conforme Jameson afirma a partir de seu contato com a obra de Guy Debord – “em nossa sociedade a imagem se tornou a forma final da reificação⁵”. A imagem vale apenas pela sua imediatidade.

É possível, no entanto, encontrar obras cinematográficas que façam jus às exigências de Jameson pela restauração do tempo? O primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “*Elefante*: primeira incursão num cinema de resistência”, procura, em primeiro lugar, apresentar mais a fundo este problema que Fredric Jameson nos coloca. E para responder às suas indagações, é feita a análise do filme *Elefante* (2003), de Gus van Sant. Logo em seguida, é apresentado o arcabouço teórico que embasa a análise do filme de van Sant, a saber, os livros que Gilles Deleuze dedicou ao cinema. Traça-se um pequeno itinerário biográfico e bibliográfico de Gilles Deleuze para, enfim, culminar nos principais tipos da imagem-movimento. Como não era intento desta

⁵ Jameson, F. “A lógica cultural do capitalismo tardio” In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996, p. 45

pesquisa o delineamento destes tipos, toma-se como pressuposto o corte que Deleuze faz entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. E este corte opera-se por meio daquilo que o filósofo francês entendeu como sendo a crise da imagem-ação (um dos tipos da imagem-movimento).

É este o motivo que nos leva ao segundo capítulo deste trabalho, “A consumação do cinema: *Dançando no Escuro* e a encenação da crise da imagem-ação”. Nele, está delineada a crise da imagem-ação e como *Dançando no Escuro* (2000), de Lars von Trier, encena a passagem das imagens-ação para as imagens óticas e sonoras puras. São estas imagens que, ao contrário do que Jameson imagina, trazem o tempo como imagem direta nas telas do cinema. Há que se destacar a análise feita para uma das mais brilhantes seqüências do cinema universal: a seqüência musical em que Selma, a heroína do filme, subverte, por meio de imagens-sonho, o espaço disciplinar da fábrica onde trabalha. E estas imagens-sonho, grandes circuitos que conectam a realidade e o imaginário de Selma, nos levam a uma discussão mais instigante, feita no terceiro capítulo.

Este, intitulado “Cristais de resistência: o tempo em pessoa na obra de Lars von Trier”, procura o pequeno circuito que se estabelece entre o real e o imaginário no cinema. É ele que dá base para a existência dos grandes circuitos das imagens-sonho, como as que se apresentam em *Dançando no Escuro*. O aspecto relevante a ser destacado é que o pequeno circuito torna indiscernível o real e o imaginário, o atual e o virtual, pois instaura uma perseguição infinita de um em relação ao outro. Surgem, assim, imagens duplas por natureza, imagens-cristal. Imagens que se refletem. E é aqui que a obra de Lars von Trier se mostra tributária do regime das imagens-tempo, pois é no cristal que está o tempo. Para mostrar a grande coleção de imagens cristalinas de

Lars von Trier, fazemos uma breve análise de *Epidemic* (1987) e mergulhamos a fundo na análise de *Os Cinco Obstáculos* (2003). A provocação que Lars von Trier faz, por meio deste filme, a seu compatriota Jørgen Leth parece responder a um problema que está delineado neste capítulo e que é abordado pelo filósofo Jacques Rancière: o cineasta em geral é um grande tirano que tem poder absoluto sobre os “pedaços de natureza” que manipula? Ou ele produz, enfim, algo que se refere a um impensado? Este trabalho procura responder a essa questão por meio de *Os Cinco Obstáculos*. Este impensado do pensamento era o elemento que Artaud ainda via como resistência no cinema e que Deleuze explora e demarca em seu livro sobre a imagem-tempo. Logo em seguida, a análise da sequência final de *Dançando no Escuro*, na qual Selma é executada, parece consumir a demarcação das imagens cristalinas que se proliferam na obra do cineasta Lars von Trier.

Em suma, temporalidade expandida em detrimento da superficialidade temporal; subversão do espaço disciplinar por meio de imagens-sonho; imagens-cristal que permitem o impensado do pensamento vir à tela por meio da exposição da figura pura do tempo: estes são, a nosso ver, os três requisitos que justificam procurar no cinema contemporâneo focos de resistência ao capitalismo, em geral, e ao cinema que o serve, em particular. E é esta procura, em meio às imagens que Lars von Trier traz à tela de cinema, que justifica o título desta dissertação. *As potências da imagem-tempo e o cinema utópico de Lars von Trier* não sugere a busca de um tempo perdido. Sugere, ao contrário, a constatação de sua imponência eterna. Sugere que explorá-lo por meio da novidade que o cinema representou e ainda representa é a forma de resistir à reificação dos homens e da arte que eles produzem. Sugere que este tempo é o tributário da utopia em forma de arte.

Capítulo 1

Elefante: primeira incursão num cinema de resistência

I

Em *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson dá as bases do que ele entende o que vem a ser o movimento que inspira o título de seu livro: seria a negação e a extinção daquilo que se convencionou chamar de modernismo. Assim, o que estaria em extinção seria, por exemplo, o expressionismo abstrato, em pintura, ou os filmes dos grandes autores, em cinema – estes, alguns dos últimos representantes do alto modernismo. O que viria depois disso, sobretudo a partir dos anos 50, 60, seria a *pop art*, de Andy Warhol ou os filmes de Godard, ou mesmo os pós-Godard, e outras manifestações em diferentes ramos da arte. Um exemplo marcante na literatura deve ser lembrado: o *Nouveau Roman* de Alain Robbe-Grillet ou os livros de Burroughs seriam representantes, segundo Jameson, do pós-modernismo.

Mas

“(...) será que isso implica uma mudança ou ruptura mais fundamental do que as mudanças periódicas de estilo, ou de moda, determinadas pelo velho imperativo de mudanças estilísticas do alto modernismo?”⁶

⁶ Jameson, F. *op. cit.*, p. 28

Essa é a pergunta que orienta as reflexões do teórico. O que o sensibiliza nas transformações ocorridas é que, diferente do alto modernismo, no pós-modernismo haveria um “apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial⁷”. O pós-modernismo estaria intimamente ligado com um certo fascínio pelo brega, pelo *kitsch*.

Se no âmbito cultural, Jameson vê tais transformações drásticas ocorrendo, ele não dissocia tal movimento de uma transformação no âmbito econômico. Ele assume a obra de Ernest Mandel para afirmar:

“[seu livro] (...) *O capitalismo tardio* propõe-se não apenas a fazer a anatomia da originalidade histórica dessa nova sociedade, mas também a demonstrar que se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio do capitalismo mais *puro* do que qualquer dos momentos que o precederam⁸”.

O grande intento de Jameson, a partir dessas constatações, é propor uma periodização histórica, justamente no momento em que, por influência de novos paradigmas (pós-modernos), a periodização caiu em desuso. Ele adianta que não considera o pós-modernismo uma mera variante do estilo anterior, a saber, o moderno. Antes, sua posição é de considerá-lo como uma nova dominante cultural. Há os que podem objetar que havia na época das vanguardas – ou seja, em um período anterior aos anos 50, 60 – artistas cujas obras apresentavam características daquilo que seria

⁷ idem. *ibidem*.

⁸ idem. p. 29

considerado arte pós-moderna: seria o caso de Marcel Duchamp, por exemplo – um pós-modernista *avant la lettre*. Isso iria contra a esquivia de Jameson: da afirmação de que o pós-modernismo seria nada mais do que um estágio do próprio modernismo. Para reforçar a negação de tal proposição, Jameson critica a indiferença que ela tem em relação à posição social do primeiro modernismo, que repudiava a “burguesia vitoriana e suas formas e *ethos* dissonantes, obscuros, anti-sociais e obscurantistas”. Jameson responde que esta atitude, hoje, tornou-se arcaica e que Picasso, por exemplo, seria “realista” demais para os pós-modernos, ou seja, objeto de feroz crítica.

O que tornaria árdua uma crítica ao tempo histórico que o teórico norte-americano chama de pós-modernismo seria a heterogeneidade e o culto à diferença a ele vinculados, os quais são tomados como sua bandeira política. No entanto, por mais que a heterogeneidade seja empiricamente constatada, Jameson insiste em propor a existência, acima dela, de uma dominante cultural para o que se convencionou chamar de pós-modernismo. E qual seria um dos aspectos que conferiria uma lógica para essa dominante cultural? Assim Jameson responde:

“O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades, com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo⁹”.

⁹ idem. p. 30.

Ou seja, por mais que a heterogeneidade apresente um caráter relevante nesta nova lógica cultural, uma mesma estrutura permeia toda a produção artística: uma integração jamais vista entre a produção estética e a produção de mercadorias. Em outras palavras, a arte teria sido, hoje, subjugada de tal maneira pelo capitalismo que a própria crítica ao sistema estaria integrada ao próprio processo de produção do elemento primordial dele mesmo: a mercadoria. Já não se trataria mais de arte, mas de produção de mercadorias. E qualquer crítica a esta seria totalmente vazia e ineficaz. Sendo assim, como a produção estética está voltada para a fruição; e como a arte teria se tornado mercadoria, portanto, voltada para o consumo; então, a fruição seria, hoje, o equivalente ao consumo – a sociedade de consumo teria, segundo Jameson, assumido uma dimensão estética.

Esta posição de Jameson faz eco às críticas de importantes autores da Escola de Frankfurt como Benjamin, Adorno e Horkheimer, que viam na arte moderna um baluarte subversivo àquilo que se convencionou chamar de arte das massas. Talvez seja interessante complementar essa crítica de Adorno com a crítica de Jameson, que vê na produção pós-moderna uma mescla de elementos da alta cultura modernista com elementos da cultura de massa. É em outro importante ensaio do teórico norte-americano, “Reificação e utopia na cultura de massa”, escrito em *As marcas do visível*, que fica clara essa aproximação parcial de sua teoria com o que produziu a teoria crítica adorno-horkheimeriana.

O que Jameson entende como pertinente na crítica da Escola de Frankfurt? Que a obra de arte, como afirma Adorno, teria sofrido um deslocamento severo em sua apreensão: em vez de ela apresentar uma finalidade sem um fim, em vez de ser uma atividade orientada para uma meta que carece de propósito ou fim prático no “mundo

real” dos negócios, da política, etc., como estaria delineado na noção kantiana de arte, ela teria sido reduzida a um meio para o seu próprio consumo, sem um valor qualitativo em si, mas apenas na medida em que pode ser “usada”.

O exemplo de Jameson para ilustrar tal posição é bastante interessante e, ao mesmo tempo, ambíguo. Interessante pela ilustração em si. Ele fala do turista, que não deixa mais a paisagem “estar em seu ser”, mas tira uma foto dela, transformando, dessa forma, graficamente o espaço em sua própria imagem material. Segue-se que a atividade concreta de olhar uma paisagem é assim confortavelmente substituída pelo ato de tomar posse dela e convertê-la numa forma de propriedade pessoal. Isto estaria muito bem retratado em um filme – *Tempo de Guerra* (1963), de Godard...¹⁰ É aqui que reside a ambigüidade de Jameson que, talvez, deva ser discutida em outro momento. No seu *Pós-Moderismo...* ele não dá a entender que o cinema godardiano seria um *texto* pós-moderno? Por que, então, n'*As marcas...* ele prefere ilustrar sua própria crítica a partir da crítica cinematográfica que, para ele, quando se lê o *Pós-modernismo...*, não se constitui como crítica pertinente (Godard não seria pós-moderno??)?

Embora Jameson cultive uma extrema simpatia pela abordagem adorniana da cultura de massa, ele deixa bem claro quais seriam suas limitações. Ele considera insatisfatório não o seu aparato crítico negativo, e sim o valor positivo do qual depende a valorização da arte modernista tradicional como o *locus* de uma produção estética autônoma, genuinamente crítica e subversiva. Assim, a oposição cultura de massa/alta cultura parece se pautar em juízos estéticos absolutos, sem um pé em condições históricas determinadas. Quer dizer, Jameson considera muito subjetiva a opção de

¹⁰ Jameson, F. “Reificação e utopia na cultura de massa” In: *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995, p. 11.

Adorno pelo alto modernismo como o *locus* da subversão. Sua argumentação procede, já que ele se pergunta da música minimalista de Phillip Glass. Por mais que esta possa ser classificada como “alta cultura”, ela é, também, “pós-moderna”. E se o é, é porque ela é o resultado da interpenetração de elementos não só da alta cultura, mas também da cultura de massa. O que se pode interpretar quando Jameson concatena alta cultura com cultura de massa é que, talvez, o resultado disso, a arte pós-moderna, seja ineficiente para criticar e subverter o capitalismo. E que, no fim, talvez a oposição alta cultura/cultura de massa nunca tenha sido pertinente.

Sendo assim, filmes pós-modernos estariam fadados a serem inócuos em sua crítica ao sistema capitalista. Portanto, não poderiam estar atrelados ao que seria um sistema maior, cujas obras subversivas lhes confeririam o status de “cinema utópico”. Ao menos é essa uma primeira (mas ainda parcial) conclusão que se pode tirar das reflexões de Jameson.

II

Talvez seja interessante, sobretudo para constatar a força ou a debilidade dessa primeira e parcial conclusão, aproximar-se mais de outros aspectos marcantes da crítica de Jameson à produção artística pós-moderna. E o primeiro desses aspectos é a sua afirmação de que se disseminam, no pós-modernismo, obras de arte cuja característica é de serem superficiais. E superficialidade, aqui, deve ser entendida tanto a partir de sua instância espacial como também temporal. A “literalidade” do

superficialismo do qual fala Jameson estaria, segundo um exemplo do próprio teórico, em um prédio cuja forma arquitetônica lhe dá a impressão de não ser tridimensional.

Embora seja um exemplo interessante, para os fins deste trabalho convém, no entanto, reproduzir a análise que Jameson faz de um quadro de Vincent van Gogh, intitulado *Um par de botas*. E a primeira exigência que Jameson faz a si mesmo ao se apropriar da obra de van Gogh como objeto de análise é de que tal obra mantenha uma afinidade genuína com a situação inicial da qual ela surgiu, a saber,

“o mundo objeto da miséria agrícola, da desolada pobreza rural, o mundo humano de labuta rudimentar e opressiva, um mundo reduzido a seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado¹¹”.

Qual o propósito de tal exigência? O de que a obra não se reduza ao nível do decorativo para não se tornar um

“objeto inerte, um produto final reificado, impossível de entender como um ato simbólico propriamente dito, como práxis e produção¹²”.

Quer dizer, Jameson pretende se afastar de qualquer ato de apropriação que reifique o quadro, tornando-o uma mera mercadoria. Essa exigência já evidencia traços importantes de sua interpretação. Para complementá-la, Jameson toma de Heidegger

¹¹ Jameson, F. *op. cit.*, p. 32.

¹² *idem. ibidem.*

algumas palavras sobre a obra de arte em geral, a qual, segundo o filósofo alemão, emerge na fratura entre a *terra* e o *mundo* ou entre a ausência de sentido da materialidade do corpo e da natureza e a doação de sentido na história e no social.

Sobre os sapatos, em particular, assim diz:

"Neles vibra o chamado silencioso da terra, o dom mudo do milho maduro e a enigmática renúncia da desolação do campo incultivado de inverno. Esse instrumento pertence à *terra*, e está protegido no mundo da mulher camponesa (...) a pintura é o desvelamento do que o instrumento, o par de sapatos, em verdade, é.¹³"

Ao que completa Jameson:

"Essa entidade¹⁴ emerge no descobrimento do seu ser por meio da mediação da obra de arte, que faz com que todo o *mundo* ausente e a *terra* se revelem em torno dela¹⁵."

Para o norte-americano, as duas interpretações dadas ao quadro de van Gogh são *hermenêuticas* no sentido em que a obra, em sua forma objetual inerte, é tomada como uma indicação ou sintoma de uma realidade mais vasta que se coloca como sua verdade última. Com isso, tal ícone da produção artística moderna foge da superficialidade que se instaurou como característica, segundo Jameson, do pós-

¹³ idem. p. 34

¹⁴ O termo "entidade" pode aparecer ainda neste texto como "ente". Essa diferença se dá por conta de incompatibilidade de tradução entre a obra de Jameson e a obra de Heidegger que virá a ser citada.

¹⁵ idem. ibidem.

modernismo. Isso devido a uma conexão que van Gogh opera entre a sua obra e o *mundo* que se dobra diante dela e que se torna evidente aos espectadores de sua tela.

Nosso interesse, no entanto, não reside no campo das artes plásticas. Em verdade, o cinema é o foco central deste trabalho. Vale a pena, em primeiro lugar, examinar o estatuto do cinema como arte que pode afugentar a imagem de sua imediatidade, operando um processo de desreificação da mesma. Para isso, devemos retomar a discussão levantada por Heidegger, o qual assume que a arte ocupa um intervalo na fratura entre a *terra* e o *mundo*. Tal afirmação pode nos remeter **criticamente** àquilo que Gilles Deleuze constatou nos escritos de Henri Bergson, mais especificamente em seu livro de 1896, *Matéria e Memória*.

Deleuze vê no projeto de Bergson um passo para se vencer a crise por qual a psicologia passava no fim do século XIX. Essa crise referia-se ao fato de que ela não podia mais manter uma certa posição: a de colocar as imagens na consciência e os movimentos, no espaço. Na consciência haveria imagens inextensas; no espaço haveria movimentos extensos. Mas como passar da inextensão para a extensão?

"Como explicar que movimentos de repente produzam uma imagem, como na percepção, ou que a imagem produza um movimento, como na ação voluntária?"¹⁶

Tratava-se, segundo o próprio Bergson, de um confronto entre o realismo e o idealismo¹⁷. Tal confronto prolongava-se e nenhum resultado efetivo se obtinha. E

¹⁶ Deleuze, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 76.

¹⁷ Bergson, H. "Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo." In: *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 11-81.

fatores sociais e científicos agravavam mais essa crise, pois punham cada vez mais movimento na vida consciente, e imagem, no mundo material. Como no caso do cinema,

“que nesse momento também se preparava, e que iria fornecer sua própria evidência de uma *imagem-movimento*¹⁸”.

Eis que surgem, à mesma época, Bergson e Husserl para resolver tal crise. Este, filósofo da tradição fenomenológica, afirmando, de acordo com as palavras de Deleuze, que “toda consciência é consciência *de* alguma coisa”; aquele, por sua vez, dizendo que “toda consciência é alguma coisa”. As razões da fenomenologia e de Bergson eram tão diferentes que a própria oposição delas guiou os comentários de Deleuze.

A fenomenologia erige em norma a “percepção natural” e suas condições.

“Ora, tais condições são coordenadas existenciais que definem uma ‘ancoragem’ do sujeito percipiente no mundo, um estar no mundo, uma abertura para o mundo que vai se exprimir no célebre ‘toda consciência é consciência de alguma coisa’¹⁹”.

Segundo Husserl, não se trata de compreender o movimento percebido ou realizado como uma forma inteligível (*Idéia*) que se atualizaria numa matéria, mas como uma forma sensível (*Gestalt*)

¹⁸ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 77

¹⁹ *idem. ibidem.*

“que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação²⁰”.

Sendo assim, o cinema, por suprimir a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo, já não poderia ser um “análogo” do que seria a percepção natural. Além do que, ele não se confundiria com as outras artes, que visam um irreal através do mundo. Ao contrário, ele faria do próprio mundo um irreal. Conclusão dos fenomenologistas: o cinema seria um aliado ambíguo no ato de ilustrar o que viria a ser a percepção natural.

É de maneira diversa que Bergson vai denunciar tal ambigüidade. Em *A Evolução Criadora*, ele reserva um capítulo à parte para falar do dispositivo cinematográfico e de sua ilusão. No entanto, diferente da posição fenomenológica, Bergson não confere à percepção natural nenhum tipo de privilégio. Ao contrário, o filósofo francês afirma:

“Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características dessa realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... *Percepção, inteligência, linguagem procedem em geral assim*. Quer se trate de pensar o devir, ou de o exprimir ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior²¹”.

²⁰ idem. *ibidem*

²¹ Bergson, H. *apud* Deleuze, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 10.

Mas se o modelo da percepção natural não tem nenhum privilégio, qual modelo o teria?

“(...) seria antes um estado de coisas que não pararia de mudar [movimento], uma matéria fluente onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam imputáveis²²”.

Sendo tão relevante o estado de coisas acentrado, Deleuze se pergunta onde isso poderia acontecer. E ele vê uma grande vantagem para que aconteça no cinema:

“justamente porque lhe faltam centro de ancoragem e horizonte, os cortes que opera não o impediriam de remontar o caminho pelo qual desce a percepção natural. Em vez de ir do estado de coisas acentrado à percepção centrada, ele poderia remontar rumo ao estado de coisas e dele se aproximar²³”.

Em tempo: uma aproximação como esta não seria, de nenhuma maneira, semelhante àquela descrita pela fenomenologia.

Mas o que é este estado acentrado de coisas? Um estado em que todas as imagens reagem umas em relação às outras em todas as suas faces. Está ausente nesse regime a figura do “eu”, aquele que poderia dar sentido a este universo. O “eu” só pode existir em um regime de imagens no qual há um centro, inclusive porque ele é o centro. Sendo assim, neste novo universo as imagens não vão variar em relação a todas as outras em todas as suas faces, mas em relação a este “eu”. Em razão disso,

²² Deleuze, G. *op. cit.*, p. 78.

²³ *idem. ibidem.*

aquilo que se dava como “percepção total” (porque todas as imagens em tudo se percebiam) reduz-se a uma percepção condicionada por uma imagem especial. Sem contar que esta imagem passa a perceber das outras aquilo que lhe é útil – a percepção em um universo cujo centro é o homem não é total. Vê-se menos que uma imagem nessas condições.

Mas e o que não é retido da imagem? Não seria “útil” para o desvelamento deste universo centrado? Não teria a arte em geral, e o cinema em particular, o papel de desvelar as faces da imagem do mundo que não nos são possíveis de serem vistas? Por que a arte? Justamente porque é ela que está na fratura entre a *terra* e o *mundo*, como está escrito em Heidegger. Mas o que seria a *terra*? Não seria o estado acentrado das coisas, entendido por Jameson como sendo o lugar da “ausência de sentido da materialidade do corpo e da natureza”, a ausência do “eu” que lhe dá esse sentido? E o *mundo* não seria o universo centrado, o qual assume um sentido na história e no social, a partir da existência de uma imagem especial, um “eu”?

Porém, alguns problemas surgem com a aproximação feita entre a filosofia de Heidegger e os comentários de Deleuze sobre Bergson. Conseqüentemente, problemas de mesma ordem podem ser encontrados na obra de Jameson, uma vez que ele assume a posição heideggeriana como pressuposto filosófico de construção de sua hermenêutica. É Jameson quem diz que a obra de arte seria a “peça de encaixe” de um substrato sem sentido – a *terra* – e um substrato cujo sentido é dado pelos homens – o *mundo*. Neste caso, sobretudo para desvelar a *essência* do modelo retratado: aquilo que o modelo retratado *verdadeiramente é*. Em tempo: tratar-se-ia de um “encaixe” porque a obra de arte estaria na *fratura* entre terra e mundo. Ora, pensar, a esta altura, em fratura e uma possível reconexão por meio da arte pressupõe uma dissociação

entre o estado acentrado das coisas (a *terra*) e o universo centrado (o *mundo*). Em termos da filosofia de Heidegger, essa separação estabelece uma anterioridade na relação entre o *ser* e o *ente*, já que o ente – o que habita o *mundo* – é desvelado pelo seu ser – o qual surge da *terra*²⁴. No caso da obra de arte em geral, ela

“abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra²⁵”.

É aqui que se instaura o problema. Ele se revela na incessante busca que Heidegger faz para alcançar a **essência** pré-determinada das coisas, recriando, à sua maneira, a metafísica. Esta anterioridade do ser em relação ao ente, ao invés da coexistência dos mesmos, elimina do real o que lhe é mais “essencial”: a constante mudança, o devir, o **não-ser**. Volta-se, com isso, a um estado em que o movimento, entendido aqui como mudança, é suprimido. Conseqüentemente, o tempo não se instaura nem mesmo de maneira indireta, já que ele depende ao menos do movimento para se instaurar. E se o tempo não se instaura, como evocar uma interpretação hermenêutica para a obra de arte em geral? Ou melhor, sem o “tempo em pessoa”, como é possível ver além da imediatidade da obra de arte? Como fugir, portanto, da superficialidade instaurada, fator de caráter negativo para as obras de arte, segundo a própria crítica de Jameson? O teórico norte-americano, embora seja eficaz em apontar o problema do pós-modernismo, a saber, a superficialidade espaço-temporal de suas

²⁴ “O que importa é uma primeira abertura do olhar para o facto de o carácter da obra, o carácter instrumental do apetrecho, o elemento coisal da coisa, só se tornar mais próximo de nós, se pensarmos o ser do ente”. Heidegger, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1977, p. 30.

²⁵ idem. *ibidem*.

obras, não tem o mesmo sucesso na opção que faz de sua chave interpretativa para dar corpo à sua crítica. A separação entre *terra* e *mundo*, sugerida por Heidegger, faz o pensamento de Jameson girar em falso. Ele critica a imediatidade das coisas, mas não assume uma filosofia da diferença para captar o devir. Ao contrário, o essencialismo de Heidegger o faz retornar à forma estática do real. Suprimidos movimento (mudança eterna) e tempo, a imediatidade e, conseqüentemente, a superficialidade, reinstauram-se. A crítica de Jameson, assim, esvazia-se.

É Bergson que parece, ao nosso ver, ter a chave para o problema da superficialidade e imediatidade das coisas. Deleuze o assume porque, sobretudo em *Matéria e Memória*, fica evidente que não há diferença de natureza, mas apenas de grau, entre *ser* e *ser percebido*. E é justamente esta coexistência espaço-temporal entre *terra* e *mundo* que demarca a possibilidade lógica de se constituir uma consciência de direito, aproximando-a de algo que seria a consciência total, ou da totalidade. Bergson, com isso, não cria uma anterioridade do que é em relação ao que é *percebido*. Estes *coexistem*. A obra de arte, portanto, não se coloca na fratura entre *terra* e *mundo*, não conecta *terra* e *mundo*, mas já habita na coexistência destas duas interfaces.

Jameson, portanto, ao assumir a hermenêutica de Heidegger para exigir a temporalidade das obras de arte, como ele vê acontecer nos quadros de Van Gogh, contraditoriamente suprime-a. A utopia da arte, entendida como aquela que restabelece a temporalidade do real, portanto, se realiza para o teórico como um encaixe de dois planos temporalmente seqüenciais. Porém, é justamente essa separação que impede a realização desta utopia. Não é possível, portanto, assumir inteiramente a proposta de Jameson. O que há de válido nela é a constatação de que predominam na arte, hoje,

obras de extrema superficialidade espaço-temporal. No entanto, a opção de Jameson pela hermenêutica de Heidegger como aparato crítico a esta constatação é, a nosso ver, equivocada e ineficiente. Ora, se a recuperação da profundidade espaço-temporal das obras de arte depende da *coexistência* da *terra* e do *mundo*; e sendo Bergson o filósofo a delineá-la; então é nele que podemos encontrar o pressuposto filosófico daquele gesto utópico que estava na obra de Van Gogh. Porém, o intento deste trabalho não é o estudo das artes plásticas, mas sim do cinema. Este fato parece tornar mais “fácil” a investigação da existência ou não de utopia na arte cinematográfica, uma vez que, segundo Deleuze, Bergson teria explicado, a partir de *Matéria e Memória*, o funcionamento do dispositivo cinematográfico que só viria a se realizar alguns anos depois daquele livro. Ao que se segue uma nova pergunta diante desta conclusão: que autores ou filmes poderiam concorrer para este gesto utópico? Em outras palavras, que filmes não se configurariam como superficiais? Ou ainda: que filmes poderiam negar a afirmação de Guy Debord, que vê nas imagens, em geral, e isso inclui as imagens do cinema, a forma última da reificação mercantil²⁶?

III

Segundo Jameson, não poderíamos fazer essa busca em filmes contemporâneos, uma vez que pertenceriam à produção artística pós-moderna, a qual, como já foi dito anteriormente, não seria eficaz na crítica à reificação por ser, ela mesma, em seu todo, uma coleção de mercadorias e, portanto, a última forma da

²⁶ Jameson, F. *op. cit.* p 12.

reificação²⁷. Pretende-se, no entanto, tomar um filme “pós-moderno” como foco de análise e, com isso, examinar o alcance da crítica de Jameson. Tomemos *Elefante* (2003), de Gus van Sant, como um primeiro exemplo.

Nele, Gus van Sant, apresenta-nos imagens diretas do tempo. Por um lado, porque os planos-sequência do filme são perseguições da câmera aos personagens em todos os instantes que eles vivem dentro da escola onde vai acontecer um massacre. Por outro, porque tais perseguições se repetem, conferindo uma dilatação ao tempo. Se fosse um filme de padrões hollywoodianos, a sugestão ao diretor seria, para tornar o filme “menos monótono”, a utilização de elipses espaço-temporais. Em outras palavras, o uso da montagem e dos *raccords*, no tempo e no espaço, em detrimento da “insuportável” perseguição que se instaura por meio dos planos-sequência. Com os *raccords*, o intervalo espaço-temporal entre o campo de beisebol, onde está um personagem a jogar, e o refeitório, o lugar para onde o mesmo personagem pretende se encaminhar, reduzir-se-ia a *poucos* instantes ou a um mero instante. No refeitório, veríamos a imagem (do personagem) como *produto* final de suas ações feitas para ali chegar²⁸. Estaríamos visual e mentalmente desprovidos de imagens do *processo* para se consolidar aquela ação que se vê na tela. Quer dizer, nossa visão sobre as transformações ocorridas no espaço e no tempo daquele personagem seria parcial e insuficiente para dar conta da sua “realidade”. Já a opção pelo plano-sequência como aparato estético faz-nos ver o espaço-tempo do personagem em *todos* os seus

²⁷ André Parente, ao fazer uma bela análise de *Alphaville*, de Godard, também sugere a existência de filmes “pós-modernos” que não seriam nada mais que uma grande coleção de clichês, fazendo parte de uma indústria do cosmético. O fato é que enquanto Parente encontra resistência no filme godardiano, Jameson inclui Godard na produção pós-moderna da arte como mercadoria... Para o artigo de Parente, ver Parente, A. *Alphaville, capital da dor*. Revista Imagens, n. 7, 1996, pp. 80-87.

²⁸ Sobre elipses e *raccords* no tempo e no espaço, bem como sobre outros procedimentos estético-práticos do cinema, vale a pena conferir o trabalho minucioso que fez Noël Burch, intitulado *Práxis do Cinema*.

instantes – faz-nos ver, nos termos de André Bazin²⁹ – herdados de Henri Bergson – a duração da imagem³⁰, das imagens. Nesse caso, o processo é visto em seu todo, como imagem.

Elefante, de van Sant, está próximo de um cinema cujo gesto utópico de compensação em relação àquilo que vai ocorrer com os próprios personagens, que serão descartados como “coisas” por meio de um massacre, é a câmera mostrar a duração daqueles personagens para negar a coisificação dos mesmos, em particular, e dos homens, em geral. São os blocos de espaço-tempo veiculados pelo cinema que permitem a utopia: a utopia como estética.

Mas as imagens diretas do tempo, as imagens-tempo, tornam-se possíveis, em *Elefante*, por meio da repetição de seqüências. E tal repetição se dá como diferença, já que os “pontos de vista” tomados pela câmera em relação àquelas seqüências são diversos a cada repetição. Há um momento em que a câmera persegue o menino fotógrafo, trazendo-o ao primeiro plano do campo (do quadro). Quando ele encontra seu amigo, filho do pai alcoólatra, este, obviamente, aparece em segundo plano, tornando-se, ao mesmo tempo, a imagem-percepção subjetiva daquele. E eis que passa, ainda, em terceiro plano, uma menina correndo pelo corredor do encontro dos dois outros rapazes, como uma imagem-percepção objetiva³¹. E quando a câmera revisita o encontro dos três, ela, a cada vez, operará uma mudança drástica nas imagens captadas. O menino fotógrafo, a partir do ponto de vista de seu amigo, passa a estar em segundo plano. E a menina que corre está em um terceiro plano “modificado”:

²⁹ Bazin, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

³⁰ A “duração” é um dos conceitos que, junto de memória e impulso vital marcam, segundo Deleuze, em *O bergsonismo*, as grandes etapas da filosofia bergsoniana. Aquele conceito aparece detalhado na obra de Bergson, intitulada *A evolução criadora*.

³¹ As noções de imagem-percepção subjetiva e imagem-percepção objetiva são emprestadas da taxionomia das imagens, feita por Deleuze em seu *Cinema 1: A imagem-movimento*.

o terceiro plano torna-se o extracampo, pois ela não é percebida pela visão do menino que está de costas para ela. Nesse caso, a própria noção daquilo que é o fora (o extracampo) e o que é o dentro (o campo ou o contra-campo) são atualizadas. Por fim, quando a câmera colocar a menina que corre em primeiro plano, mais uma vez uma nova perspectiva se instaurará.

O espaço retratado em *Elefante* assume um duplo aspecto: ora um aspecto “topográfico”, ora um aspecto “geométrico”. Sua topografia é assaz singular, já que van Sant cria uma indiscernibilidade entre primeiros, segundos, terceiros planos (e assim por diante). O primeiro plano torna-se segundo, como pode, também, tornar-se um *outro* primeiro plano. Não importando a “transformação” ocorrida, o fato é que *Elefante* dá uma “planaridade” ao espaço fílmico de maneira a negar o uso da perspectiva como é, de praxe, usada no cinema convencional. Assim, o espaço de *Elefante* é topograficamente singular: mesmo o relevo mais acentuado das imagens (segundos, terceiros, enésimos planos) pode se reduzir ao primeiro plano. No entanto, o inverso pode vir a ocorrer. Assim, o que é plano, que está à tona, pode se tornar o mais profundo, voltar às profundezas da tela. Nesse sentido, a superficialidade de *Elefante*, quer dizer, a aproximação do enésimo plano ao primeiro tem uma função muito especial: funciona, por meio dos diferentes ângulos da câmera, tendo como efeito a manipulação de um “microscópio”, que dá a ver ao espectador algo que, se estivesse nesse enésimo plano, jamais seria notado. Enfim, tal superficialidade tem a função de, antagonicamente, tornar o filme mais “profundo”, mais detalhado, mostrando ao espectador aquilo que o seu olho, demasiadamente limitado, não poderia ver sem o auxílio de um olho da matéria (a câmera) na própria matéria (o seu motivo). E se ainda formos associar o espaço de *Elefante* a uma forma geométrica, as mesmas imagens

apresentadas em diferentes planos renderão a este a característica de um cubo. *Elefante* é um filme “cubista”. Sendo assim, alcança uma tridimensionalidade que, sem dúvida, não pode ser compreendida como superficialismo.

Porém, se o espaço de *Elefante* rompe com as regras convencionais da perspectiva, suscitando novas formas de percepção para o espectador, tudo isso se deve a algo que é anterior ao espaço, a saber: o investimento do filme por imagens-tempo, quer dizer a aparição do tempo “como imagem”. Tal aparição se dá, ainda, por meio da repetição de seqüências. O que ocorre é que, com esta repetição, o tempo dos acontecimentos dos personagens, da “enunciação” fílmica, é menor que o próprio tempo de duração [da “fita”] do filme. No entanto, como tais acontecimentos repetem-se a partir de diferentes ângulos da câmera, eles passam a ocupar toda a duração [da “fita”] do filme. Ou seja, o que acontece em três minutos, por exemplo, passa a apresentar uma nova dimensão temporal. É como se o tempo “inchasse”, dilatasse. Em decorrência de tal efeito, as próprias noções de passado, de presente e de futuro caem por terra. A cada novo ângulo de câmera para uma dada seqüência, tem-se um novo começo, um novo presente, de algo que já foi passado (ou que será o futuro em uma próxima repetição) e que, no passado, foi futuro. O filme

“põe em relação justamente esses pontos distantes no tempo cronológico mas coexistentes no Tempo concebido como uma *Terra* (grifo meu) mais profunda que toda cronologia, substância não estratificada”³².

³² Pelbart, P. P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva : FAPESP, 1998, p. 6.

É como se o tempo fosse um emaranhado não-linear, o que gera um rizoma, emprestando-se o termo da obra de Deleuze e Guattari³³. E um rizoma, um filme-rizoma, não seria um estado acentrado de coisas, um estado sem superfície, nem profundidade, mas também os dois ao mesmo tempo? Como princípio de conexão e heterogeneidade, Deleuze e Guattari afirmam do rizoma:

“qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo³⁴”.

O estado de coisas acentrado teria um começo, um meio, um fim e, portanto, um passado, um presente ou um futuro? Supõe-se que não. Não se trataria, portanto, de um filme que se estabelece não na fratura, mas na conexão entre a *terra* e o *mundo* permitindo que a arte [cinematográfica] se constitua como utopia, renunciando à superficialidade que reifica o produto final artístico?

Pode-se, ainda, comparar esse processo de dilatação do tempo como um processo de captura do mesmo. É como se o cineasta fixasse um segundo, um instante, e não se restringisse a ver desse instante o que lhe é mais superficial. Ao contrário, o instante é analisado em seus pormenores, o que demanda, como havia um microscópio espacial citado anteriormente, um microscópio temporal, aparelho que poderia ser confundido, também, com a câmera cinematográfica. De qualquer maneira, a mudança operada na instância temporal do filme causa uma mudança no espaço fílmico, como mostrado anteriormente. E, assim, os espectadores percebem tanto o

³³ Deleuze, G. e Guattari, F. “Introdução: Rizoma” In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 1*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, pp. 11-37.

³⁴ *idem*. p. 15

tempo quanto o espaço em outra dimensão, na qual se pode ver um “mais” da realidade – ou uma outra realidade que não nos estava dada a ver. Mas, acima de tudo, uma dimensão que não é superficial no seu sentido negativo, como critica Jameson quando fala da arte pós-moderna.

Essa imagem de um tempo dilatado, flexível, plástico, junta-se às imagens da duração da realidade, dos personagens, para conferir a esta obra específica de Gus van Sant um caráter utópico. Isso porque a duração, como dito acima, permite os espectadores verem a imagem como devir, verem o próprio movimento e o tempo, verem a imagem desreificada. Ora, ver o próprio tempo e o espaço com (ou em) outra dimensão é, também, ver um a “mais” da realidade, ou pelo menos uma nova realidade - certamente não superficial. Bem como ver aquele mesmo devir. *Elefante* é, ao nosso ver, mesmo sendo um filme que, de acordo com a periodização de Fredric Jameson, estaria enquadrado nos cânones da arte “pós-moderna”, um representante genuíno de um cinema dito utópico.

IV

Considerando-se que um “requisito” para o encontro da arte com a utopia seja a ruptura daquela com o superficialismo espaço-temporal, efeito que desreifica seus temas e seus objetos, torna-se pertinente encontrar o fundamento teórico para se pensar a temporalidade inscrita na arte em geral, e no cinema, em particular. Para isso, convém ser apresentada, aqui, a argumentação do filósofo francês Gilles Deleuze, como já anunciado anteriormente, desenvolvida em *Cinema 1: A imagem-movimento* e *Cinema 2: A imagem-tempo*, sobre a relação entre o movimento, o tempo e o cinema.

Segundo David Rodowick, a carreira filosófica de Gilles Deleuze foi dedicada a filósofos que contestaram a tradição cartesiana. Entre eles estavam Spinoza, Leibniz, Nietzsche e Bergson³⁵. Nessa trajetória, é necessário afirmar que Deleuze jamais aceitou o atributo de ser um historiador da Filosofia. Afinal, como atesta Roberto Machado, a filosofia de Deleuze se propõe muito mais como uma geografia do pensamento do que propriamente como uma história, no sentido em que, para ela, o pensamento, não apenas e fundamentalmente do ponto de vista do conteúdo, mas de sua própria forma, em vez de constituir sistemas fechados, pressupõe eixos e orientações pelos quais se desenvolve. O que acarreta a exigência de considerá-lo não como história linear e progressiva, mas privilegiando a constituição de espaços, de tipos³⁶.

Como efeito disto, Machado encontra um segundo princípio que norteia essa geografia da filosofia: a existência não de um, mas dois espaços em que se situa o pensamento filosófico. A filosofia de Deleuze é profundamente dualista³⁷. A geografia da filosofia deleuzeana é demarcada, portanto, por duas dimensões, quer dizer, por dois espaços. Roberto Machado assim descreve esses espaços: haveria o espaço da imagem do pensamento, que é dogmático, ortodoxo, metafísico, moral, racional (Platão, *Descartes*, Hegel, etc.) e o espaço do pensamento sem imagem, que é pluralista, heterodoxo, ontológico, ético, trágico (Hume, *Bergson*, etc.)³⁸.

Deleuze não se contentava, também, em ser tachado de comentarista privilegiado de filósofos. De forma coerente com sua filosofia, ele afirmava que repetir

³⁵ Rodowick, D. N. *Deleuze's Time Machine*. Durham and London, Duke University Press, 1997, p. 19

³⁶ Machado, R. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro, Graal, 1990, p. 11.

³⁷ idem. *Ibidem*.

³⁸ idem. p. 14

um texto não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença. Sendo assim, a leitura dos filósofos que ele realiza age, atua, interfere com o objetivo de produzir um duplo. Sua leitura é claramente organizada a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que faz o texto estudado sofrer pequenas ou grandes torções a fim de ser integrado às suas próprias interrogações³⁹.

E é o que faz o filósofo francês em relação aos escritos de Henri Bergson, por exemplo. E por que focalizar, nesse instante, a incursão deleuzeana na filosofia de Bergson? Por que são dois livros deste filósofo, mais precisamente *Matéria e Memória*, de 1896, e *A Evolução Criadora*, de 1907, que embasam toda a viagem de Deleuze pelo cinema. Sendo assim, é necessário entender como Deleuze se apropria do pensamento de Bergson e como ele opera nele torções com fins de integrá-lo às suas interrogações sobre o cinema.

O projeto filosófico de Bergson é marcado por três grandes etapas, segundo Deleuze: as etapas da duração, da memória e do impulso vital⁴⁰. E por trás dessas etapas eleva-se, como bem destacado por David Rodowick, um dos principais embates para Bergson – a de que a ciência moderna deve ser definida eminentemente pela sua aspiração de tomar o tempo como uma variável independente⁴¹. Reduzindo o tempo a uma seqüência de estados instantâneos ligados por uma lei determinista, ele argumenta que a racionalidade da ciência era incapaz de compreender a duração. A realidade, seja ela matéria ou espírito, manifesta-se a nós como um perpétuo devir. Nunca se chega a algo feito *a priori*. É assim que nosso espírito, segundo Bergson, contempla essa realidade, contanto que ele o faça de maneira desinteressada.

³⁹ idem. pp. 15-16.

⁴⁰ Deleuze, G. *Bergsonismo*. São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 7

⁴¹ Rodowick, D. N. *op. cit.*, p. 19.

“No entanto, preocupada com as necessidades da ação, a inteligência, tal como os sentidos, limita-se a dar de vez quando, sobre o devir da matéria, relances instantâneos, e por isso imóveis⁴²”.

Sendo assim,

“do devir só captamos estados, da duração, apenas instantes. É esta a mais nítida das (...) ilusões. (...) em acreditar que é possível pensar o instável por intermédio do estável, o movente por intermédio do imóvel⁴³”.

Rodowick, acompanhando tal argumentação, ilustra que a física newtoniana eliminou o tempo da ciência, bem como a mudança da imagem da natureza. Com isso, o universo tornou-se estático e homogêneo, o que possibilitou, matematicamente, desmontá-lo em partes constituintes. A ciência tornou-se a atividade de isolar blocos de construção isolados para compreender como eles se combinavam e recombinaavam⁴⁴. Esta visão da ciência, mecanicista e reducionista, é peculiarmente estática. O movimento está ausente dela e provoca, em nós, a mais pura ilusão, já que não vemos aquilo que é próprio da matéria, segundo o próprio Bergson – o de estar em constante mudança, o de estar mergulhada perpetuamente no devir.

⁴² Bergson, H. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro, Ed. Opera Mundi, 1973, p. 270

⁴³ idem. *ibidem*.

⁴⁴ Rodowick, D. N. *op. cit.*, p. 20.

Curiosamente, um dos capítulos de *A Evolução Criadora* intitula-se “O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanicista”. O que se pode de antemão entender desse título é um eminente casamento entre a ilusão produzida pelo pensamento científico criticado por Bergson e a produção cinematográfica. Segundo Deleuze, é nessa obra em que Bergson “batiza a fórmula injusta: a ilusão cinematográfica”. No que consistiria a ilusão cinematográfica em Bergson? Seria a visualização particular de como uma atitude reducionista compreende mal o movimento e a mudança, o devir⁴⁵. Em termos de cinema propriamente dito, Deleuze assim interpreta o entendimento de Bergson acerca daquela ilusão:

“o cinema opera com dois dados complementares: cortes instantâneos, que chamamos imagens; um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe ‘no’ aparelho e ‘com’ o qual fazemos desfilarem as imagens. O cinema nos oferece então um movimento falso, ele é o exemplo típico do movimento falso⁴⁶”.

O que o cinema faz não é nada mais do que reproduzir o mais antigo pensamento (os paradoxos de Zenão) ou do que faz a percepção natural. Diante dessa conclusão, advém a frase marcante de Bergson, já destacada anteriormente:

“Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características dessa realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no

⁴⁵ idem. p. 21.

⁴⁶ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 10.

fundo do aparelho do conhecimento... *Percepção, intelecção, linguagem procedem em geral assim. Quer se trate de pensar o devir, ou de o exprimir ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior*⁴⁷”.

Portanto, a correção da ilusão que se tem da realidade acontece por meio do aparelho do conhecimento do homem. Mas como se dá a correção do “falso” movimento do cinema? Jacques Aumont, quando explora os fatores temporais de percepção da imagem, destaca, por exemplo, o efeito da persistência retiniana. No entanto, ele deixa bem claro:

“Esse efeito está quase sempre presente na vida cotidiana, embora só seja sensível em circunstâncias muito raras (no despertar, por exemplo). Pensava-se que estivesse também presente no cinema, devido à forte luminosidade das imagens projetadas, acarretando uma duração de persistência da ordem de um quarto de segundo. É por isso que, durante tanto tempo, foi costume explicar a reprodução do movimento pela persistência retiniana. (...) esta explicação é totalmente falsa⁴⁸”.

Talvez a investigação sobre a correção da ilusão cinematográfica seja muito mais abrangente do que um estudo aprofundado do efeito da persistência retiniana. Não convém, no entanto, contornar tal investigação. Tomemos como pressuposto que não há um mecanismo psicológico que corrija a ilusão cinematográfica do cinema. A

⁴⁷ idem. Ibidem.

⁴⁸ Aumont, J. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1995, p. 35

indagação que se faz é: o que poderia, então, fazê-lo? Deleuze procura responder tal questão a partir de um outro pertinente questionamento: a reprodução de uma ilusão já não seria, também, sua correção? O que se pode deduzir de uma indagação como esta? Sabe-se, em primeiro lugar, que no homem essa correção se dá quando se lhe estabelece um cinematógrafo interior, como já dito. A grande diferença da percepção natural em relação ao mecanismo cinematográfico é que não haveria a presença humana para efetivar tal correção. Ela aconteceria *na própria máquina*⁴⁹.

Com isso, Deleuze pode avançar em sua argumentação. O que o cinema

“nos oferece, como muitas vezes foi constatado, não é o fotograma, mas uma *imagem média* (grifo meu) à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem média enquanto dado imediato. (...) Em suma, o cinema oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento⁵⁰”.

Deleuze intenta ver o movimento como imanente à imagem. É que, segundo Alain Beaulieu,

“a perspectiva adotada por Deleuze é antes aquela de um naturalista, à maneira de Lineu ou Mendeileiev, [qu]e tenta

⁴⁹ Rodowick, D. N. *op. cit.*, p. 22

⁵⁰ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 11.

recobrir com a maior exaustividade uma realidade imanente que se dá a estudar⁵¹”.

Não há como negar, assim, que é intento de Deleuze ratificar a imanência do movimento na imagem, o que o permite sugerir o conceito de *imagem-movimento*. E essa deflagrada identificação do movimento com a imagem é um passo importante que ele vê ocorrer no cinema e que era o desejo expresso do bergsonismo – conferir à imagem da natureza, da realidade, o movimento – a expressão do devir no qual aquela realidade está mergulhada – que lhe é retirado pelas limitações de nossa inteligência, de nossos sentidos, conforme foi atestado anteriormente.

O que faz Deleuze, nesse ínterim, é romper com a posição bergsoniana de *A Evolução Criadora* para, curiosamente, restaurar a posição do próprio Bergson de outra obra, *Matéria e Memória*. Assim diz Deleuze:

“A descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural, constituía a prodigiosa invenção do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*⁵²”.

Ele o faz para elevar o cinema ao status de um importante aliado para se colocar em prática uma transformação substancial: lançar o movimento e a mudança expressa por ele como importante dado da realidade. E é em uma das teses de Bergson, a terceira, que Deleuze dá relevância a essa relação entre movimento e devir. Ele diz:

⁵¹ Beaulieu, A. *Accords e faux raccords entre les conceptions du cinema de Jean-Luc Godard e de Gilles Deleuze*. Revista Cinemas, vol. 13, no. 3, p. 174.

⁵² Deleuze, G. *op. cit.*, p. 11.

“E chegamos à terceira tese de Bergson, sempre em *A Evolução Criadora*. Se tentássemos oferecer dela uma fórmula brutal diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração (grifo meu), isto é, do Todo ou de um todo⁵³”.

O exemplo que Bergson apresenta em *A Evolução Criadora* é determinante para o objetivo em que quer chegar Deleuze. Aquele diz que, ao colocar açúcar num copo com água, deve-se esperar que o açúcar se dissolva. O que quer dizer tudo isso? Que o movimento de translação que desprende as partículas de açúcar no copo exprime uma mudança no todo, uma passagem qualitativa da água onde há açúcar para água açucarada.

“O que Bergson pretende dizer, sobretudo com o copo de água açucarada, é que minha espera, seja ela qual for, exprime uma duração enquanto realidade mental, espiritual⁵⁴”.

Mas se essa duração espiritual testemunha para mim e para um todo é porque, segundo Bergson, o todo não é passível de ser dado e, por isso, ele é o Aberto. Sendo o Aberto, cabe a ele mudar incessantemente ou fazer surgir algo novo. Em outras palavras, cabe a ele durar. Assim, mesmo um fragmento da realidade – como um copo de água que muda de qualidade por conta do movimento das partículas de açúcar em seu interior, invisíveis a olho nu, mas ali existentes – deve ser concebido como um todo

⁵³ idem. p. 17.

⁵⁴ idem. p. 18.

cambiante. E a realidade em geral, por conseguinte, deve ser concebida como um Todo, que também muda. Um Todo que é o Aberto e que por sua vez dura.

Em que medida a chave interpretativa bergsoniana torna-se importante para os objetivos dessa pesquisa? Deve ser lembrado aqui que Fredric Jameson vê nos quadros de van Gogh a utopia se realizar na arte, como arte. A explicação para este feito se dá pelo fato de que os quadros do holandês não são objetos meramente reificados, válidos somente por sua imediatidade, imagens destituídas de relações espaço-temporais externas a elas mesmas. Ao contrário, os motivos representados por van Gogh, por mais que se condensem em um mero instante para o espectador, conseguem suplantar tal instantaneidade por meio da conexão da realidade do quadro com uma realidade mais vasta. O quadro estático é, com efeito, a síntese espaço-temporal de uma realidade em constante movimento.

E qual a relação do cinema com esse efeito alcançado pelas artes plásticas? A de que ele traz uma novidade: não será necessário ao espectador de filmes agir como se ele estivesse contemplando um quadro, ou seja, ele não precisará produzir mentalmente o movimento que o quadro sugere conter. O cinema apresentar-lhe-á o próprio movimento das imagens que desfilam em sua tela. E mais: não somente imagens em movimento, mas imagens mentais, imagens cujos objetos são *de* pensamento. E isso, ora entre as partes que integram o todo do filme, ora o movimento expresso pelo todo por meio de sua duração.

A imagem como movimento é o dado imediato fornecido pelo cinema. E esse movimento atesta, portanto, duração. E se assim procede, o cinema é um órgão da realidade que pressupõe, também, a existência do tempo como um de seus elementos constitutivos, uma vez que a duração implica a existência do tempo. O cinema cumpre,

segundo Deleuze, por meio das imagens-movimento – imagens que se identificam com o movimento que produzem –, o projeto bergsoniano de restabelecer o tempo como uma variável independente da realidade. Em tempo: não que as imagens-movimento em si o façam diretamente. Com as imagens-movimento, a imagem do tempo só nos é concedida de maneira indireta⁵⁵. O que se pode adiantar, ao menos, é que as imagens-movimento permitem a visão da duração da realidade. Não a duração como um dado puro. Ao invés disso, como dado mediado pela existência das imagens-movimento.

De qualquer maneira, o cinema pode cumprir, por conseguinte, o projeto bergsoniano de restauração do tempo como variável independente da realidade e, assim, levar ao aniquilamento da imediatidade das imagens, efeito que prolifera, segundo Jameson, nos tempos do pós-modernismo.

Por fim, não há como negar que mesmo a imagem-movimento está em perpétuo devir. E é por isso que o próximo passo da investigação é, aceitando-se a condição de que a imagem identifica-se com o movimento, como imagem-movimento – que o movimento é imanente à imagem que nos é dada a ver –, entender o seu mecanismo e, como consequência dessa compreensão, contornar a sua trajetória no tempo. Todo este processo deve permitir, sendo-se coerente com idéia bergsoniana de que a realidade como um todo está mergulhada num perpétuo devir, a apreensão do devir próprio da imagem-movimento, com isso chegando em uma imagem para além do próprio movimento...⁵⁶

⁵⁵ "In the regime of movement-images, time is subordinated to movement: things and events determine psychological duration". Trifonova, Temenuga. *A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema*. University of Wisconsin System, Revista SubStance, Edição 104, Vol. 33, Número 02, 2004, p. 135.

⁵⁶ Hervé Joubert-Laurencin, em *Sepulcro de André Bazin* sugere que o devir da imagem-movimento é a imagem-tempo. Assim ele afirma: "Acredita-se que Deleuze muda o rumo de seus projetos em seu segundo livro; que, apesar de tudo, ele retorna a uma espécie de *doxa*, ou ao que pode apenas ser uma evidência natural; e que retoma uma leitura cronológica tradicional: após 1945, alguma coisa muda no

V

Deleuze não se contenta em identificar a imagem com o movimento, como ele havia feito a partir do seu primeiro comentário. Ele traz uma nova e importante identificação: o da matéria com a luz. Isso para se aproximar do intento de Bergson de superar o dualismo que vigorava em seu tempo: o do idealismo e o do materialismo, já comentado anteriormente. Para ultrapassar esse dualismo, Bergson propõe a idéia de uma imagem que se dá no interior das próprias coisas. As imagens não seriam produzidas magicamente. Não seria possível, por exemplo, toda imagem do mundo estar alojada num cérebro.

“É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro⁵⁷”.

Afinal, o cérebro é ele, também, uma imagem. Bergson indaga: como é possível uma parte do mundo conter em si o mundo todo? Isso não seria possível. Assim, as imagens não seriam produzidas pelas leis do pensamento. A hipótese idealista estaria, portanto, descartada.

Mas também não seria possível a imagem produzir-se no exterior e tornar-se sensível por meio de um mecanismo fisiológico do homem. Como seria possível, nesse ínterim, fluxos nervosos aferentes e eferentes, os quais seriam imagens especiais e que

cinema. Chama-se a isso 'cinema moderno', cinema que teria perdurado (...) até 1975 aproximadamente. No entanto, o início da leitura dos dois tomos faz com que se abandone, progressivamente, esta interpretação, e compreende-se que a imagem-movimento é, para ele, a definição da imagem cinematográfica, enquanto a imagem-tempo é seu devir (...). Joubert-Laurencin, H. *Sepulcro de André Bazin*. Revista Imagens, no. 8, maio/agosto, 1998, p. 100.

⁵⁷ Bergson, H. *op. cit.*, p. 13.

reagiriam.à imagem percebida, transformarem-se em uma outra imagem para, por fim, armazenarem-na em nosso cérebro?

“Sendo eles próprios imagens, não podem criar imagens...”⁵⁸

Da mesma maneira que uma imagem particular não poderia conter em si as imagens em geral (a hipótese idealista), imagens especiais (a dos nervos aferentes e eferentes) não poderiam, por uma espécie de magia, transformar-se em *outra* imagem. A hipótese materialista, baseada nas leis da natureza, também estaria descartada pela filosofia de Bergson.

O cérebro não é produtor de imagens – como reiteram os idealistas. Mas não é, tampouco, “decodificador” de imagens – como reiteram os materialistas (naturalistas). Como Bergson procura resolver tal impasse? Afirmando aquilo que ele vê como a conclusão mais trivial e encampada pelo senso comum: a de que os objetos existem em si. Tudo o que pode ser descrito deles e observado neles já está lá, neles mesmos. Sem dúvida, se há alguma aproximação de Bergson com aquele dualismo, ela se dá mais com a hipótese materialista. No entanto, no que sua hipótese se distingue da materialista está em uma importante afirmação: a de que o Universo é constituído de matéria, sendo esta, por sua vez, luz – luz que se propaga para sempre como puro fluxo de energia.

Deleuze chama o Universo dos fluxos que se propagam de *plano de imanência*⁵⁹. O plano de imanência é feito de luz, sendo esta identificada com a matéria. Mas uma

⁵⁸ idem. p. 18

outra identificação deve ser ilustrada: a que Bergson faz entre matéria e imagem. Ele diz em *Matéria e Memória*:

“Chamo de matéria o conjunto das imagens...”⁶⁰.

Sendo assim, o plano de imanência é um conjunto infinito de imagens que se propagam ao infinito como puros fluxos de energia.

Mas qual a importância da identificação que Deleuze faz entre o Universo e o plano de imanência? É a de dar relevância ao papel da consciência humana nesse fluxo ininterrupto de luz. Assim constata David Rodowick:

“Do ponto de vista da consciência humana, este estado completo da Imagem – o que Deleuze chama de ‘plano de imanência’ – é virtual no sentido de que o corpo e suas necessidades colocam limites ao que pode de fato ser apreendido na matéria”⁶¹.

Sendo assim, a existência de uma imagem especial, nos termos de Bergson, o corpo, fratura o regime das imagens e torna-o dois. Há, assim, dois regimes de imagens.

No primeiro regime de imagens, todas elas reagem umas às outras em todas as suas faces. Elas opõem a toda ação uma ação contrária e igual. As imagens são

⁵⁹ Há um capítulo em *O que é a filosofia*, em que Deleuze e Guattari versam especificamente sobre o plano de imanência. O termo já aparece em *Cinema 1: A imagem-movimento*, bem como nos cursos ministrados por Deleuze na Universidade de Paris Vincenne-St Dennis. É possível ter acesso a estes cursos em <http://www.webdeleuze.com/>.

⁶⁰ Bergson, H. *op. cit.*, p. 17.

⁶¹ Rodowick, D. N. *op. cit.*, p 28.

apenas meios para que se passem todas as modificações propagadas através da imensidão do universo. Em outra ocasião, identificou-se tal regime de imagens com a idéia de *terra* ou a de um estado de coisas acentrado. Compreender Bergson, portanto, é entender que a matéria é imagem e que o universo é definido como um todo que agrega todas as imagens agindo e reagindo umas em relação às outras em todas as suas faces e em todas as suas partes. Interioridade e exterioridade, por exemplo, são relações apenas entre imagens⁶². Reitera-se: não se pode, portanto, pensar que nossa consciência é portadora de toda imagem do mundo. Quer dizer, não é nossa interioridade que produz aquilo que nos é exterior...

Há um outro regime de imagens em que uma delas torna-se especial: o meu corpo. O meu corpo dá sentido para essas imagens. Chamou-se tal regime, em outra ocasião, de *mundo*. Aquele fluxo infinito de luz, embora continue a se propagar, encontra a “resistência” de um cérebro que analisa os fluxos (movimentos) recebidos e seleciona os movimentos a serem executados. Nesse instante, produz-se a subjetividade. O que vem a ser a subjetividade nesse plano de imanência? A preparação do corpo para agir ou responder em uma relação sensório-motora. E qual o papel do cérebro nessa relação? Analisar o movimento percebido e selecionar o movimento que deve ser executado em reação ao movimento percebido. Portanto, o papel do cérebro não é produzir uma representação de uma imagem que vem a seu encontro. Ao invés disso, o cérebro é um centro que produz uma (re)ação dentre várias possíveis a uma ação percebida na matéria. O que é, de fato, a percepção da, ou melhor, *na* matéria em Bergson? Assim ele diz:

⁶² Bergson, H. *op. cit.*, p. 21.

“Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo⁶³”.

David Rodowick chega à seguinte conclusão sobre essa afirmação:

“Da perspectiva do materialismo de Bergson, as leis governando os movimentos interiores do pensamento (...) não são diferentes daquelas leis que governam o movimento de corpos físicos. Se a imagem é imanente ao movimento, onde está o sentido em dizer que a imagem está em minha mente em vez de estar nos objetos que eu percebo? O que eu vejo ou o ato de ver são parte de uma mesma rede de ações e reações passando entre e através de mim mesmo e do que eu percebo⁶⁴”.

Desse duplo regime de imagens, podem ser deduzidas duas formas de consciência: uma consciência de direito e outra, de fato. A consciência de direito é virtual. O corpo não é nada mais que uma imagem como qualquer outra, reagindo em relação a todas as imagens do Universo em todas as suas faces. A percepção nessa forma de consciência é total. A consciência de fato emerge em um ponto particular do plano de imanência – no corpo. Porém, essa consciência não se produz como algo que era latente e estava dado a ser revelado. Em verdade, o que se produz como consciência de fato já o era como consciência de direito – num plano virtual. Sendo assim, perceber não é revelar a luz ou mesmo projetá-la. Perceber é refletir a luz. Não é

⁶³ *idem.* p. 17.

⁶⁴ Rodowick, D. N. *op. cit.*, p. 29.

a consciência que é luz, projetando-se nas imagens do universo (a hipótese da fenomenologia). Ao contrário, a luz é consciência. Mais uma vez, pode-se reiterar: em Bergson, toda consciência é alguma coisa. Isso quer dizer que não é necessária uma ancoragem em um sujeito percipiente para que o mundo se revele. Não é a consciência do homem que vai produzir as imagens, lançando nelas, luz. Ao contrário, é a luz que vai produzir a consciência. Não há matéria iluminada, mas uma fosforescência difusa em toda direção. Essa fosforescência torna-se atual apenas por refletir certas faces que servem simultaneamente como uma tela para outras zonas luminosas.

Esta tela onde a luz penetra nada mais é que uma substância opaca que impede a passagem de todos os pontos luminosos de uma imagem. Enquanto muitos pontos luminosos continuam seu fluxo contínuo e perpétuo, alguns deles são retidos por ela. É assim que procede com o cérebro. Mas é assim, também, que procede com a fotografia. A placa de emulsão que recebe os fluxos luminosos para, deles, produzir a imagem fotográfica, opera como um cérebro. E nada nos impede de ver esse mesmo mecanismo ocorrer no cinema. Deleuze sugere uma interessante aproximação, já destacada anteriormente – o Universo *como* cinema, um metacinema.

Sem entrar em detalhes dessa descoberta que Deleuze faz em Bergson, convém lembrar que este movimento não está dissociado do tempo. Retomando-se os dois regimes de imagens descritos acima, um regime cujo centro é meu corpo e outro em que não há centro, devemos, por ora dar atenção àquele primeiro regime. Nele, o movimento nos traz, apenas, imagens indiretas do tempo. É que surge uma imagem especial que enquadra os outros objetos e retém uma ação parcial dele e reage a ela

“mediatamente”. Nesse caso, a percepção é subtrativa e, de acordo com Bergson, as imagens especiais são centros de indeterminação⁶⁵.

Enquanto no plano de imanência as imagens reagem em relação às outras em todas as suas faces, o intervalo produz uma imagem com dois “lados”. Um lado é receptivo, superfície sensorial que filtra estímulos, ignorando influências externas ao corpo e isolando o que se tornam percepções em virtude do isolamento. E o nosso estímulo à ação é escolhido entre vários. Isso leva um tempo. As reações não são, portanto, respostas automáticas às ações sofridas pelo corpo, mas transformações desses movimentos em algo novo. O fundamento da consciência do homem é constituído pelo intervalo que suspende as ações, produzindo em um dos lados um instrumento de análise para o movimento recebido e do outro um instrumento de seleção para o movimento executado.

Este intervalo produz um centro em um universo acentrado das imagens-movimento. Não há descontinuidade entre a matéria e nossas preensões subjetivas. Não damos luz ao universo por meio de uma consciência interna. Bergson insiste em dizer:

“Isto equivale a dizer que há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre *ser* e *ser conscientemente percebidas*”⁶⁶.

Discernir, separar ou distinguir, é passar do virtual para o atual, eliminando coisas da matéria de acordo com a medida de nossas necessidades. São três as

⁶⁵ Bergson, H. *op. cit.*, p. 27.

⁶⁶ *idem.* p. 35.

modalidades que permitem este processo de se passar do virtual para o atual. Da análise da pura percepção podem-se definir vicissitudes da imagem como organizadas em relação a ações, corpos e qualidades. A ação substitui o movimento com um destino, uma trajetória. Qualidades substituem o movimento com a idéia de um estado que persiste por outro que o substitua. Corpos substituem o movimento com a idéia de um sujeito que efetiva este movimento, ou um objeto sendo movido, ou, finalmente, um veículo que transmite movimento. São três momentos materiais da subjetividade. A subjetividade, para Deleuze, como uma espécie de imagem ou centro contingente, é nada mais do que um agenciamento de três imagens, um consolidado de imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção.

Esta pesquisa, por mais que tenha chegado a uma apresentação sumária dos principais tipos da imagem-movimento (imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação), não tem como objetivo aprofundá-los. Afinal, as imagens-movimento, como já dito anteriormente, apenas veiculam o tempo de maneira indireta. E o que nos guia a encontrar a utopia no cinema é a idéia de que esta arte pode apresentar o tempo de maneira *direta*. Sendo assim, há que se tomar como compreendida, porém não documentada, a trajetória que Deleuze faz pelos diferentes tipos da imagem-movimento. O que será de extrema importância, e que será tratado no início do capítulo seguinte, é a maneira como Deleuze viu se delinear a crise de um dos tipos de imagem-movimento, imagem esta tão cara para Hollywood: a imagem-ação. É a esta crise, com efeito, que dirigimos, a partir de agora, nossa atenção. E é neste ponto que passamos a apresentar a produção filmica que nos interessava como elemento ilustrativo da trajetória de Deleuze pelo cinema: a obra do dinamarquês Lars von Trier.

Capítulo 2

A consumação do cinema: *Dançando no Escuro* e a encenação da crise da imagem-ação

I

É possível o mental ser objeto próprio de uma imagem?

“Sem dúvida a imagem-afecção já comportava o mental (...). E a imagem-ação também o implicava (...)”⁶⁷.

Mas o mental tornar-se uma imagem específica é algo totalmente diferente. Deleuze caçoa de quem imagina que a imagem mental deva representar para o espectador o pensamento de alguém, ou até um pensamento puro... Para ele, a imagem se tornaria abstrata demais, para não dizer ridícula. O que viria a ser, então, uma imagem mental?

“Quando falamos de imagem mental queremos dizer (...) [que] é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos que têm uma existência fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção”⁶⁸.

⁶⁷ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 243.

⁶⁸ *idem.* p. 244.

Ela tem com o pensamento uma relação direta, inteiramente distinta das relações que tem com imagens-ação ou imagens-afecção. Mas por que se perguntar da possível existência de uma imagem mental direta? Porque devemos delinear, por meio da existência dela, a crise por qual passou o regime das imagens-movimento em geral e, principalmente, em particular, o seu principal tipo: a imagem-ação, tão cara ao cinema norte-americano.

Curiosamente, foi um cineasta que produziu boa parte de seus filmes nos Estados Unidos o responsável por colocar a imagem-ação em crise ao “introduzir a imagem mental no cinema e fazer dela a consumação de todas as outras imagens⁶⁹”: Alfred Hitchcock. Sua posição contrária ao Actor’s Studio é patente para se ilustrar o que vem a ser uma imagem mental. Segundo Deleuze, Hitchcock achava que o ator devia ser neutro na ação, ser o mais simples possível. A câmera se encarregaria de todo o resto. É justamente este resto que pode ser entendido como uma imagem mental. Não é o ator que deve *agir*, mas a câmera. Sabemos que o herói de *Janela Indiscreta* (1954) está de perna quebrada devido a um acidente. Não é um diálogo que *explica* tal fato, mas o passeio da câmera por fotografias de carros e acidentes. Hitchcock nos expõe um raciocínio. Mas acima de tudo, sem precisar que o acidente ocorra, sem precisar que o personagem acidentado confronte-se com outro para contar-lhe o ocorrido e, acima de tudo, sem que o próprio personagem aja.

Em *Janela Indiscreta*, Hitchcock não só faz a câmera agir. Ele imobiliza o personagem em uma cadeira de rodas, fazendo dele um mero espectador dos acontecimentos do prédio à sua frente.

⁶⁹ idem. p. 245

"Ao incluir o espectador no filme, e o filme na imagem mental, Hitchcock consoma o cinema"⁷⁰.

O fotógrafo de *Janela Indiscreta* é o próprio espectador, desprovido de sua capacidade motora. A imagem-movimento não é totalmente consumada, mas talvez posta em questão a partir dos desvínculos sensório-motores que Hitchcock opera em seus personagens.

A imagem mental surge no cinema quando a imagem-ação, uma das formas da imagem-movimento, está em crise. Haveria fatores relevantes que poderiam explicar tal crise que, segundo Deleuze, ocorreu nos anos do pós-guerra? Sim: fatores sociais, econômicos, políticos, morais e alguns internos à arte em geral, ao cinema em particular: a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do "sonho americano" sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência das experimentações da literatura no cinema, a crise de Hollywood...

"Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação"⁷¹.

A imagem não remete a uma situação globalizante, uma das formas da imagem-ação descrita por Deleuze, mas a uma realidade dispersiva. Os personagens são

⁷⁰ idem. p. 251.

⁷¹ idem. p. 253.

múltiplos, tornam-se principais e voltam a ser secundários. No cinema americano, Deleuze destaca o cinema de Altman, que explora a tela anamórfica para produzir tal efeito. Os acontecimentos já não estão interligados, conectados um ao outro. Não há junção das porções do espaço. A elipse já não leva a ação a uma dada situação, mas é ela mesma situação. A realidade torna-se lacunar ou dispersiva. O acaso torna-se o único fio condutor da trama. Sai de cena a ação. Entra em cena a perambulação. Ela se dá por necessidade de fuga. Tal perambulação se dá em espaços quaisquer em vez de espaços-tempos qualificados como no antigo realismo da imagem. O que mantém esse conjunto sem totalidade e nem encadeamento? Os clichês.

“São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior (...) Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior⁷²”.

Haveria uma organização da miséria, uma organização intencional. Haveria um grande complô que faria os clichês circularem. Mas não se trata de uma organização exterior que remeteria a um meio distinto.

“O poder oculto se confunde com seus efeitos, seus suportes, seus *media*, seus rádios, suas televisões, seus microfones: ele

⁷² idem. p. 256.

só passa a operar através da 'reprodução mecânica das imagens e dos sons'".

Em suma, destacam-se cinco características patentes da nova imagem que se instaura:

"a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-perambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô. É a crise, a uma só vez, da imagem-ação (...)"⁷³.

Há, nos EUA, toda uma crítica ao sonho americano e a Hollywood. Bem como ao Actor's Studio. Mas como o cinema pode denunciar o clichê se ele mesmo é seu produtor? Deleuze pensa que são os próprios autores do cinema que podem alcançar uma reflexão crítica genuína sobre a produção dos clichês. O autor pode, portanto, fugir do clichê, "extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes"⁷⁴. Mas há que se ter um projeto estético e político. É aí que o cinema americano encontra seus limites. E há que se dirigir, por isso, a atenção à Europa, primeiro ao neo-realismo italiano. Deleuze sugere uma periodicidade para a crise da imagem-ação no Velho

⁷³ idem. p. 257.

⁷⁴ idem. p. 258.

Continente: por volta de 1948, na Itália; de 1958, na França; e, por fim, em 1968, na Alemanha⁷⁵.

O filósofo francês se pergunta: por que primeiro a Itália? Porque o impulso histórico que movia a França após a guerra era, ainda, uma ambição política de se inserir plenamente entre os vencedores: era preciso, ainda, uma *Resistência*.

“Tais condições não eram favoráveis a uma renovação da imagem cinematográfica, que continuava preservada no âmbito de uma imagem-tradicional, a serviço de um ‘sonho’ propriamente francês⁷⁶”.

A Itália, nesse sentido, diferenciava-se da França, pois não pretendia rotular-se de vencedora da guerra. E o que a diferenciava da Alemanha era a existência de uma instituição cinematográfica livre do fascismo, sem contar que a resistência e a vida popular se constituía de maneira subjacente à opressão, porém sem ilusão. Isso abriu pressupostos para o surgimento de uma nova narrativa, uma narrativa que compreende o não-organizado, o elíptico. Eram os italianos, portanto, que tinham uma *consciência intuitiva* da nova imagem que estava nascendo. E é o neo-realismo italiano um dos inauguradores dessa nova imagem, sobretudo na figura do cineasta Roberto Rossellini.

⁷⁵ Jaimey Fisher propõe uma correção a esta cronologia. O que o leva a argumentar a favor de uma correção é a produção dos filmes alemães do período que vem logo após a derrota da Alemanha na guerra, a saber, o final dos anos 40: os conhecidos *rubble-films* alemães. Para o seu artigo, ver Fisher, J. *Deleuze in a Ruinous Context: German Rubble-Film and Italian Neorealism*. Revista Íris, n. 23, Primavera, 1997, pp. 53-74.

⁷⁶ idem. p. 259.

Ora, como é possível uma reviravolta no cinema francês, dez anos depois? Deleuze deixa bem claro que, enquanto o surgimento de um novo tipo de imagem na Itália dependeu de uma consciência intuitiva, a França viu-a surgir pela “via de uma consciência intelectual e reflexiva”⁷⁷. Sem dúvida, ele está se referindo a toda ebulição intelectual em torno da *Nouvelle Vague*, a qual viu vários críticos tornarem-se cineastas, como no caso de Truffaut, Godard (que se nomeava Hans Lucas em seus textos)⁷⁸ ou Eric Rohmer.

Haveria, nesse ínterim, um precursor da nova imagem na Escandinávia? Seria Carl Th. Dreyer ou Ingmar Bergman? Tratar-se-ia de uma consciência intuitiva ou como um engajamento à francesa? Se tomarmos o dinamarquês Dreyer como referência, veremos que boa parte de sua obra foi feita em terras francesas. Sendo assim, poderíamos afirmar que a nova imagem que chegava ao cinema dinamarquês, como na França, foi pela via da consciência intelectual e reflexiva. Como não é intuito desta pesquisa um aprofundamento desta questão, assume-se como pressuposto que, acima de tudo, a nova imagem que surgiu no cinema italiano ou francês também se instaurou nas telas da Escandinávia. E o interesse deste trabalho é mostrar como o cinema de Lars von Trier tem desta transformação um legado significativo para pôr em funcionamento um cinema de caráter utópico.

Para isso, há que se traçar, ainda, o itinerário desta nova imagem que surge. E, como já dito, ele inicia-se na produção cinematográfica italiana do pós-guerra.

⁷⁷ *idem.* p. 261.

⁷⁸ Ver Aguiar, T. M. M. *Godard polifônico – genealogias do cinema moderno*. Campinas, 2001.

II

Um dos mais célebres ensaios de André Bazin intitula-se “Ontologia da imagem fotográfica”. Hervé Joubert-Laurencin destaca a dívida que Bazin tem com André Malraux para escrever tal ensaio, além dele conter “*fórmulas* originais e inventivas que serão em seguida freqüentemente retomadas⁷⁹”. Nele, Bazin relewa o que seria uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. Já nos tempos do Egito Antigo, a religião egípcia praticava o embalsamamento como uma maneira de vencer a morte, já que

“fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida⁸⁰”.

O embalsamamento, por sua vez, seria um fato fundamental da gênese das artes plásticas. Tanto que quando o corpo de um faraó estava ameaçado de ser violado,

“eram colocadas estatuetas de terracota, espécies de múmias de reposição capazes de substituir o corpo caso este fosse destruído⁸¹”.

⁷⁹ Joubert-Laurencin, H. *op. cit.*, p. 100.

⁸⁰ Bazin, A. *op. cit.*, p. 121.

⁸¹ *idem.* p. 122

A escultura, a partir de sua função ritual de vencer o tempo, desenvolveu-se. O mesmo pode-se constatar em relação à pintura. Embora a pintura seiscentista ou setecentista já estivesse destituída de um caráter mágico, desta evolução,

“tudo o que conseguiu foi sublimar, pela via de um pensamento lógico, esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual⁸²”.

Bazin deve ter se questionado quanto a essa função da pintura, já que em seu tempo, o abstracionismo e as formas destituídas de um duplo figurativo tornaram-se bandeira política das vanguardas modernistas. No entanto, ele não teve problemas em responder a essa mudança drástica das artes plásticas. Assim ele diz:

“A fotografia e o cinema (...) explicariam tranqüilamente a grande crise espiritual e técnica da pintura moderna⁸³”.

Esta crise teria se iniciado a partir de um acontecimento decisivo, por volta do século XV: a invenção da perspectiva. Bazin sugere que a perspectiva permitiria ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões onde os objetos poderiam se situar como na nossa percepção direta. E isso levaria a pintura a ter duas aspirações distintas: uma estética – a expressão das realidades espirituais em que o modelo se

⁸² idem. ibidem.

⁸³ idem. ibidem.

acha transcendido pelo simbolismo das formas – e outra, um desejo psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Católico, Bazin chega à seguinte conclusão:

“A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental⁸⁴”.

Porém,

“Niépce e Lumière foram os seus redentores. A fotografia (...)

liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança⁸⁵”.

Um retrato pictórico, por mais próximo que chegasse do seu modelo, continha, ainda, um forte teor de subjetividade. Não era o que ocorria em relação a um retrato fotográfico. A *ainda* ilusão de realidade produzida pela fotografia satisfazia mais o desejo de ilusão daquele que comparasse um retrato pictórico com um retrato fotográfico: isto porque aquela era o resultado de uma reprodução mecânica da qual o homem estava excluído. Bazin via a solução para esta satisfação não no resultado final de uma fotografia ou de uma pintura – ambas distantes da realidade por vários motivos –, mas na gênese deste processo.

“A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial... Pela primeira vez, entre o objeto essencial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior

⁸⁴ idem. p. 124

⁸⁵ idem. ibidem.

se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (...) [A fotografia] age sobre nós como um fenômeno 'natural', como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica⁸⁶.

Bazin chegava à sua explicação para o desvio abstracionista e formal da pintura de vanguarda: eram a fotografia e o cinema os seus responsáveis.

Mas qual a razão de delinear o itinerário baziniano até aqui? Para se chegar à sua surpreendente afirmação de que a fotografia tem o poder de substituir o objeto retratado pelo próprio objeto, liberado, no entanto, de suas contingências temporais.

"A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo⁸⁷".

E o cinema diferencia-se da fotografia no seguinte sentido: enquanto a fotografia embalsama o tempo, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica.

"Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação⁸⁸".

⁸⁶ idem. p. 125.

⁸⁷ idem. p. 126

⁸⁸ idem. ibidem.

Hervé Joubert-Laurencin pertinentemente destaca tais palavras de Bazin como as fundadoras do “realismo ontológico” do cinema. Porém, outro ensaio baziniano, “A evolução da linguagem cinematográfica”, deixa bem claro que tipo de cinema poderia viabilizar o projeto cinematográfico como o suporte de inscrição da realidade. Uma das célebres oposições instauradas por Bazin neste ensaio é a de dois tipos de diretores: aqueles que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade. Por imagem, o ensaísta francês sugere que é o que a representação na tela de cinema pode acrescentar à coisa representada através da “plástica da imagem” ou dos recursos de *montagem*. O que seria, nos termos bazinianos, a montagem? Seria a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente, procedendo unicamente das relações entre elas. O famoso “efeito Kulechov” não mostraria acontecimentos, mas aludiria a eles... Quer dizer, a imagem de um prato de sopa e o rosto de uma criança não mostraria a fome, mas produziria a idéia de fome... Por conseguinte, a matéria do relato, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge, com a montagem, essencialmente da relação das imagens, quer dizer, um resultado abstrato cujos elementos concretos não comportam as premissas.

Se Kulechov e tantos outros diretores “acreditam” na imagem, Flaherty seria um exemplo esclarecedor do que vem a ser “acreditar na realidade”. De seu documentário *Nanook, o esquimó* (1922), Bazin surpreende e diz que ele filma Nanook à espera de uma foca. A montagem, suprimindo a espera, poderia *sugerir* o tempo. Porém, Flaherty *mostra* o tempo, já que filma a duração da espera de Nanook. Não se trata, aqui, de uma imagem, mas da própria realidade. O uso da profundidade de campo em Jean Renoir ou em Orson Welles ou dos planos-sequência em William Wyler, era, por um lado, uma maneira destes diretores contestarem a tradicional fórmula cinematográfica

do campo/contra-campo. Por outro, supunha o respeito à continuidade do espaço dramático e de sua *duração*. Para Bazin, a profundidade de campo, por exemplo, é mais realista e traz o mistério da ambigüidade da realidade, livrando o espectador do possível sentido unívoco que a montagem pode dar.

O fato é que essa oposição entre diretores que acreditam na imagem e diretores que acreditam na realidade culmina na importância capital que o cinema italiano do pós-guerra tem para a ratificação dos diretores que acreditam na realidade. O neo-realismo italiano não suprimiu de vez a montagem, mas conservou desta a descrição descontínua e análise dramática do evento, mas renunciou à metáfora e ao símbolo para esforçar-se na ilusão da representação objetiva.

Há muitos questionamentos a se fazer quanto à posição dualista de Bazin. Joubert-Laurencin nega qualquer crítica incondicional à montagem nos escritos do ensaísta. Porém, é por este critério formal que Bazin constrói um discurso em que ele celebra o plano-sequência e a profundidade de campo como dispositivos que levam um certo tipo de “liberdade” ao espectador, já que a realidade que se mostra a ele na tela torna-se ambígua, dispersiva... Esta oposição é criticada por dois vieses e merecem ser explorados no decorrer da pesquisa.

Por uma via, Jacques Rancière vê na oposição de Bazin a visão tradicional que separa uma época representativa e uma época não representativa a partir do modelo da passagem da figuração à abstração em pintura. Esta passagem é um tipo de padrão da história da arte: assim, o cinema se provaria a si mesmo provando sua passagem de uma arte representativa a uma arte não-representativa. Rancière considera “estranha” a oposição baziniana. Para Bazin, haveria, antes de tudo, a primeira época do cinema, a época da montagem, a época das imagens consideradas linguagem. Ele constrói,

assim, um modelo em que a primeira época do cinema teria sido uma época aristotélica, crendo em um certo tipo de linguagem das imagens, do ordenamento pela decupagem e a montagem em história coerente. A isto se opõe o mundo da profundidade de campo e do plano-sequência. Porém, Rancière objeta: pode-se formular o esquema inverso no qual o que é primeiro é a anti-representação. Em Delluc, Espstein ou Gance, como em Vertov ou Eisenstein, temos a proposição de uma língua das imagens ou da sensação⁸⁹. É que Rancière propõe uma periodização das imagens completamente diferente desta oposição que ele diagnostica na obra de Bazin. Em *A partilha do sensível*, ele apresenta três regimes das imagens – o ético, o poético (ou representativo) e o estético⁹⁰. Assim, enquanto em Bazin se vê delineada uma oposição marcante entre Rossellini e Eisenstein, já que este valorizaria a montagem para alcançar o sentido do filme e aquele se valeria do plano-sequência, Rancière os entenderia como próprios a um mesmo regime, um regime estético das imagens.

Mesmo se não fosse feita uma incursão nos argumentos de Jacques Rancière, Jean Mitry poderia fornecer, por meio de sua teoria, boas razões para discordar da oposição baziniana. Um importante questionamento que se deve fazer é: o plano-sequência não é, em si, uma forma de montagem entre as partes que integram o quadro cinematográfico? E não seria possível tornar unívoco o sentido de um filme por meio dos planos-sequência?

Sem dúvida a discussão em torno de textos capitais de André Bazin é bastante fértil e vasta. Mas a crítica que merece atenção, para os fins deste trabalho, é a de Gilles Deleuze, o segundo viés do qual se falava anteriormente.

⁸⁹ Entrevista de Jacques Rancière concedida a Philippe Grandrieux em <http://cyrilbg.club.fr/ranciere.html>. Acessado em 08/06/2005.

⁹⁰ Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, Ed. 34, 2005, pp. 27-45.

Deleuze inicia o segundo tomo de seus escritos sobre o cinema invocando a crítica baziniana, ao retomar a oposição já discutida aqui. Para Deleuze, Bazin não reduzia a importância do neo-realismo italiano a seu conteúdo social: ele achava necessário dar relevância a critérios formais e estéticos.

“Tratava-se (...) de uma nova forma de realidade, que se supõe dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações⁹¹”.

Porém, embora Deleuze ache a tese de Bazin mais rica do que a que este contestava, aquele via nas duas teses algo comum: o fato de colocar o problema ao nível da realidade. Afinal,

“o neo-realismo produzia um ‘mais de realidade’, formal ou material. Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do ‘mental’, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a

⁹¹ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 9

percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento?⁹².

Talvez, uma certa reticência de Deleuze com a tese de Bazin nem seja quanto à tensão que este demarcou entre requisitos sociais e requisitos formais e estéticos para celebrar a obra de Rossellini em particular e do neo-realismo italiano em geral. Como se vê, Deleuze tem certa simpatia com essa posição baziniana. Onde residiria, então, a crítica de Deleuze? Se o argumento de que Bazin irrestritamente defendia o plano-sequência e a profundidade de campo em detrimento da montagem (das representações) procede; então é aqui que se pode enxergar a crítica de Deleuze. Do plano-sequência, Deleuze simpatiza com a idéia da veiculação de uma realidade ambígua, uma realidade a ser decifrada. Porém, não há como negar que o mesmo recurso pode ser alcançado por meio da montagem. Em capítulo posterior de *Cinema II: A imagem-tempo*, Deleuze dará importância aos falsos-*raccords*. Como pensar a existência destes sem o recurso da montagem? E como negar a potência que os falsos-*raccords* têm para eliminar qualquer sentido unívoco dos filmes ou mesmo de trazer à tela imagens mentais, tão caras ao cinema que tanto quer Deleuze?

Mas o que há, então, nessa nova imagem que se instaura por meio dos filmes do neo-realismo italiano? Em vários filmes citados por Deleuze – *Umberto D* (1952), *Alemanha Ano Zero* (1948), *Europa 51* (1952), *Stromboli* (1950), *Viagem à Itália* (1954), etc. – algo se torna patente:

⁹² idem. pp. 9-10

“numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*, para a qual (...) não [se] tem resposta ou reação⁹³”.

Portanto, o que define o neo-realismo é quando estas situações puramente óticas e sonoras emergem, diferenciando-se das situações sensório-motoras da imagem-ação do antigo realismo. Os personagens já não reagem mais às situações. No antigo realismo,

“os personagens reagem às situações (...) O que o espectador percebia era, pois, uma imagem sensório-motora da qual participava mais ou menos, por identificação com as personagens. Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme. Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador⁹⁴”.

Portanto, aquelas premissas que levaram à crise da imagem-ação, em outras palavras, os afrouxamentos sensório-motores, eram, segundo Deleuze, condições preliminares. Elas

⁹³ idem. p. 10

⁹⁴ idem. p. 11

“tornavam possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem.

O que a constituiu é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas⁹⁵”.

A criança torna-se personagem marcante em *Ladrões de Bicicleta* (1948) ou em *Alemanha Ano Zero*, pois

“no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir⁹⁶”.

E, da mesma maneira, a banalidade cotidiana adquire importância: é porque,

“submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre excitação e a resposta (...), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe aspecto de sonho ou pesadelo⁹⁷”.

É a crise da imagem-ação que abre passagem para o advento de um novo regime de imagens: imagens ótico-sonoras puras. Passa-se necessariamente de filmes

⁹⁵ idem. p. 12

⁹⁶ idem. ibidem.

⁹⁷ idem. ibidem.

de balada/perambulação com ligações sensório-motoras debilitadas a filmes com situações puramente óticas e sonoras.

“Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro⁹⁸”.

As situações óticas e sonoras do neo-realismo se opõem às situações sensório-motoras fortes do realismo tradicional. O espaço cujo meio é bem qualificado, esperando que uma ação o desvele é substituído por um espaço desconectado ou esvaziado, um “espaço qualquer”. Assim, as ligações sensório-motoras só vão valer pelas perturbações que as afetam: crise da imagem-ação. A situação ótica e sonora não é mais induzida por uma ação, assim como não se prolonga em reação. Os signos da imagem-ação: o índice e o *synsigno* são substituídos por

“uma nova raça de signos, os *opsignos* e os *sonsignos*. E sem dúvida estes novos signos remetem a imagens bem diversas. Ora é a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais ou limites⁹⁹”.

O que nos instiga, a partir do momento em que Deleuze desvela essa passagem de um cinema de imagens-movimento para um cinema de imagens puras do tempo, imagens-tempo, é ver no cinema mundial algum filme que desfile imagens que ressoem

⁹⁸ *idem. ibidem.*

⁹⁹ *idem. p. 14.*

esta mudança. Trata-se de ver o próprio cinema contar a sua “história”, se é que se trata de sua “história”. Eis que as palavras seguintes são de uma força intuitiva que, a partir delas, não há como se esquivar da produção escandinava de cinema. Sobre *Dançando no Escuro*, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos afirma:

“Como se o passado, o presente e o futuro do cinema convergissem numa obra para encenar a paixão do homem do século 20¹⁰⁰”.

Elas nos guiam por meio de um questionamento: em que medida o “todo” do cinema, ou melhor, o seu passado, presente e futuro, podem passar por um único filme? Haveria uma ressonância entre as palavras de Deleuze sobre o devir do cinema e *Dançando no Escuro*? Poderiam, por diferentes meios, filosofia e cinema “falarem a mesma língua”? É isso que se pretende investigar a seguir.

III

Um quadro branco. Orquestrado por “Overture”, de Björk. Um quadro branco que comporta “movimento”, pois a música lhe confere movimento. Aquilo que produz o branco, as fontes luminosas brancas, possuem, segundo a física newtoniana, todos os comprimentos de onda¹⁰¹. O branco é a confluência de todas as outras cores. O branco

¹⁰⁰ Santos, L. G. dos. *O cinema utópico de Lars von Trier*. In: *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo, Ed. 34, 2003, p. 222.

¹⁰¹ <http://www.if.ufrj.br/teaching/luz/cor.html>, Acessado em 15/05/06.

é o como um “todo”. O todo comporta as reações de todas as partes sobre elas mesmas. Tudo reage a tudo nesse quadro. Quer dizer, todas as cores reagem sobre todas elas mesmas e, assim, produzem o quadro branco, como todo. Digamos que seja o correlato do plano de imanência de que fala Gilles Deleuze, por meio de suas análises à filosofia de Henri Bergson. E a partir dessas reações incomensuráveis, o quadro branco dura. Afinal, ele está em movimento. Estamos num regime de imagens que comporta um nível de consciência total, aquilo que se convencionou chamar, em outra ocasião, de consciência de direito.

E eis que sobre este quadro branco começam a surgir pontos aleatórios. Num primeiro momento, são pretos. A luz se faz ausente em alguns pontos daquele quadro que era, até então, inteiramente branco. Antes, quem se deparasse com este quadro, veria o todo. Mas não distinguiria as suas partes. Porém, estas começam a tomar corpo. Não seria uma mudança nas dimensões do quadro? Não teríamos nos aproximado mais daquele todo e estaríamos, agora, distinguindo, minimamente suas partes? Não seria esse um processo de re-configuração da visão a partir do tempo? O tempo não teria papel, aqui, de permitir uma visão “sobre-humana”?

E o quadro branco continua a durar... Os pontos pretos começam a tomar formas abstratas. E quando estas formas assumem o primeiro plano daquele quadro, até então branco, cores começam a surgir. E em segundo plano, novas formas abstratas se destacam. Um novo redimensionamento do quadro conferirá àquelas formas do primeiro plano um estatuto de ausência, embora elas estejam presentes. Estão presentes no extracampo, ou mesmo no extra-quadro, rompendo suas conexões com o espaço, mas ainda em contato com uma quarta dimensão, a dimensão do tempo. Enquanto isso, as formas do segundo plano assumem nova configuração no primeiro

plano. E assim procede enquanto “Overture” é executada. Imagens de um enésimo plano, que existem virtualmente naquele quadro branco, vão se atualizando na medida em que se aproximam do primeiro plano. Haveria, assim, ausência e presença dessas imagens? Elas já não estariam naquele quadro sempre? Poderíamos falar de imagens não vistas porque latentes? Não seria mais pertinente tratar tudo isso por meio de noções sobre o que é atual e o que é virtual?

Mas um efeito final se produz quando “Overture” se encerra. Aquele quadro branco acaba sendo desvendado. Imagens antes não vistas tornam-se perceptíveis pelo “microscópio do tempo”. Quanto mais se vê na tela, mais intenso o choque no córtex cerebral, o que faz o espectador, automaticamente, pensar. Mas deve-se ressaltar que quanto mais ele se aproxima daquele quadro, algo insuportável se delineia. As cores são belas demais. Por isso, de repente, tudo começa a escurecer. É como se, enquanto o quadro durasse, uma espécie de cegueira fosse sendo contraída por aquele que o vê. Mas a cegueira que se produz não é uma “alusão” a qualquer alienação. Ao contrário, é a cegueira produzida por um olho que não suporta ver além, ver aquilo que lhe é horrível ou belo demais – aquelas cores exuberantes. A cegueira, na verdade, é produzida por se ver demais. E se o olho não pode ver além daquilo que é sua capacidade, não permite que o cérebro selecione partes das imagens que lhe são úteis. E se não pode mais selecionar, não permite que o corpo reaja às imagens que chegam a ele. E se a reação, o movimento não pode ser executado, então o tempo liberta-se.

Este quadro branco em transformação versa sobre o devir da imagem-movimento: aquilo que devemos chamar de imagem-tempo. Enquanto o devir dura, aquelas imagens que eram percebidas por pontos luminosos especiais retornam à

condição de um conjunto de pontos luminosos quaisquer que reagem a tudo e a todos os outros pontos luminosos. Já não se pode, portanto, ver as partes que antes integravam o quadro. Mas pode-se, ao menos, revê-lo como um todo (branco) e, em decorrência disso, pensá-lo como um todo. O quadro branco se restabelece. E o pensamento se consuma enquanto a imagem do quadro dura. Pensa-se o devir, o devir-quadro branco. E volta-se à condição original da percepção total, a consciência de direito, da qual fala Bergson. Para se alcançar essa visão sobre-humana, a que confere uma percepção do todo, foi necessária a cegueira.

Tudo isso se passa na introdução do terceiro filme da Trilogia do Coração de Ouro, de Lars von Trier, *Dançando no Escuro*. Sabendo-se da trama que vem logo em seguida, toda essa análise formal feita aqui se conecta a um fundo bastante preciso, como se toda a trama do filme estivesse contida, virtualmente, nessa introdução. Trata-se de uma imagem cristalina, nos termos de Deleuze. Porém, não convém, ainda, refletir sobre o atributo cristalino desta imagem. Haverá momento oportuno, principalmente quando a última seqüência do filme de Lars von Trier for analisada.

Dançando no Escuro é a história de uma operária tcheca, Selma, que, nos anos 60, exila-se nos EUA e ali trabalha duro para pagar a operação de restauração da visão de seu filho, Gene. Gene tem uma doença congênita que lhe levará, no futuro, à cegueira. Selma, portanto, é acometida da mesma doença e, no desenrolar da narrativa, vai gradativamente perdendo a visão. Se Selma não pode ver, conseqüentemente não pode reagir diante das imagens, de quaisquer imagens, que desfilam ao redor de seu corpo. Portanto, ela torna-se desprovida de vínculos sensório-motores. Não é à toa que uma das características de Selma é *sonhar acordada*. Como uma grande admiradora de musicais, enquanto trabalha ou quando passa por uma

situação horrível, tende a dispersar-se e começa a cantar e dançar, como se *sonhasse acordada*. Selma sai de seu estado de vigília. Já não executa movimentos de seu corpo que deveriam agir no trabalho ou transformar e aniquilar situações insuportáveis ou horríveis. Se o movimento é interrompido, abre-se um pressuposto para a intromissão de um novo tipo de imagens: imagens-tempo. O tempo, antes indiretamente produzido pela sua reação ante aos acontecimentos que lhe acometiam, instaura-se como imagem pura, como imagem direta. A imagem-ação, um dos tipos característicos do regime das imagens-movimento, entra decididamente em crise, como já era patente nos filmes do neo-realismo italiano ou na *nouvelle vague* francesa. Se há alguma aproximação entre o cinema de Lars von Trier, sem dúvida ela pode ser feita com estes movimentos do pós-guerra.

E o que são as imagens-tempo, estas imagens que vêm sobrepor-se às imagens-movimento na trama de *Dançando no Escuro*? São imagens mentais em que Selma, em um musical, dança e canta. Deleuze já se referia ao gênero musical como o espaço para imagens-tempo desfilarem. E deve-se destacar de *Dançando no Escuro* a célebre seqüência na fábrica onde Selma trabalha. Depois de dar duro durante o dia, ela arrisca-se no turno da noite. E quando seu corpo está esgotado, sem poder executar movimentos, é como se um dispositivo mental fosse acionado na operária e ela entra em um musical.

Antes de se fazer uma análise mais pormenor dessa importante seqüência, convém fazer aproximações entre o movimento daquele quadro branco e a história de Selma. Aquele quadro parece ser uma importante chave que nos põe a viver a própria história de Selma. Como se a história que passa por Selma, ou se se quiser, a

subjetividade de Selma, fosse compartilhada objetivamente por todos aqueles que vão ver desfilar as imagens de *Dançando no Escuro* no cinema.

Em um filme anterior, *Europa* (1991), Lars von Trier já havia produzido um efeito muito semelhante ao que ocorre em *Dançando no Escuro*. As primeiras cenas de *Europa* são orquestradas por palavras de um “hipnotizador” em “off” – trata-se da voz do importante ator escandinavo Max von Sydow. Ele recita as palavras que levarão à hipnose enquanto é mostrada ao espectador a imagem de trilhos de trem em movimento. Em *Dançando no Escuro*, o desfile de cores sobre aquele quadro outrora branco não tem esse poder hipnotizador? E qual a importância desse estado de hipnose? A de ratificar uma aproximação entre os espectadores e a personagem principal, Selma. Em tempo: não se quer aqui defender a idéia de que os espectadores se identificam com o personagem. Ao invés disso, tem-se a intenção de mostrar que em *Dançando no Escuro* é a personagem Selma que mais parece um espectador.

A hipnose produzida na introdução de *Dançando no Escuro* afrouxa os vínculos sensório-motores, imobiliza o hipnotizado, o espectador. Ou ao menos coloca-o a se movimentar com os movimentos do filme – ou com a falta deles... Houve quem tenha feito uma analogia entre a criança e o espectador de cinema. Segundo Deleuze, tal analogia é uma das poucas contribuições da psicanálise aos estudos de cinema. A analogia é a de que um recém-nascido está desprovido de movimentos, mas tem sua percepção extremamente aguçada. Ora, o mesmo acontece com o espectador: ele sente-se imobilizado em sua poltrona, assim como uma tela gigante aguça a sua visão. O espectador, portanto, está imóvel, como se estivesse hipnotizado. Já foi dito aqui que a imobilidade de Selma é patente. E essa é uma primeira aproximação entre Selma e o espectador.

No entanto, aparentemente essa aproximação parece não proceder quanto à percepção. Selma está caminhando para se tornar cega. O espectador não estaria, ao contrário, com sua percepção aguçada? Porém, o que ocorre com o espectador, ao se deparar com o quadro branco do início do filme, é bastante inusitado. Como já dito, o quadro vai se tornando preto. O espectador, com isso, começa a experimentar a própria cegueira de Selma. É como se a cegueira da heroína tornasse a cegueira de todos nós (os espectadores). É como se tivéssemos uma percepção aguçada da cegueira de Selma.

Laymert Garcia dos Santos intuitivamente afirma:

“São muitas as entradas possíveis no filme de Lars von Trier, muitas as camadas de sentido que ressoam; porém talvez convenha começar pela impressão mais saliente: sente-se que se trata de um filme-limite numa época-limite. Como se o passado, o presente e o futuro do cinema convergissem numa obra para encenar a paixão do homem do século 20 – e o modo como o cinema pode contribuir para redimi-lo. Como se a visão da nossa época e na nossa época, mas também como se a cegueira dela e a nossa, fossem inseparáveis da experiência do cinema e só pudessem ser apreendidas no escuro de uma sala, diante de uma tela (...)”¹⁰²

Ao que parece, dos Santos aplica ao termo “cegueira” um sentido negativo, posição da qual se deve discordar quando se julgam os seus efeitos para a heroína

¹⁰² Santos, L. G. dos. *O cinema utópico de Lars von Trier*. In: *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo, Ed. 34, 2003, p. 222.

Selma¹⁰³. Porém, não é essa a importância que se quer salientar do comentário do sociólogo. É útil de suas palavras ver que Lars von Trier tem sucesso em fazer da cegueira de Selma uma condição sentida por todos os espectadores,

“como se a visão da nossa época e na nossa época, mas também como se a cegueira dela e a nossa, fossem inseparáveis da experiência do cinema...”.

O que é traçado em *Dançando no Escuro* é uma tênue linha que liga o que está dentro do filme, a história de Selma, e o que está fora do filme, a história dos espectadores. Em algum ponto dessa linha, afetos, sensações, sentimentos ou condições físicas são compartilhados. Se Selma ainda é o personagem principal do filme, não é apenas ela, no entanto, que vivencia seu drama, mas todos os espectadores. Porém, não como uma “participação afetiva”, mas objetivamente. Talvez isso tenha razão no fato de que é Selma que se identifica com uma espectadora de cinema e não o contrário... Mas também porque o que torna possível essa conexão é aquela seqüência inicial orquestrada por Björk em que os espectadores vêem a cegueira de Selma e co-movem-se com sua imobilidade.

Portanto, aquele quadro branco em constante mudança atesta duas condições: por um lado, é uma imagem virtual que contém formalmente o conteúdo do filme que continua a seguir dele; por outro, torna objetividade e subjetividade, e também

¹⁰³ O mesmo, porém, não procede em relação a Gene, filho de Selma. A luta desta é para que Gene possa ver. A cegueira de Selma deve ser a possibilidade de visão de Gene. E se Gene quer sugerir qualquer tipo de “contaminação” por algum gene cuja visão é diferenciada, contaminação que se inicia nos espectadores, é ainda a cegueira de Selma a responsável por este feito. Ora, a cegueira de Selma não é acompanhada da aparição de um novo tipo de imagem, imagens-tempo? E não são estas imagens as portadoras de potências transformadoras? Não são as imagens-tempo que tornam possível a utopia no cinema, em geral, e na obra de Lars von Trier, em particular?

individualidade e coletividade, atributos indiscerníveis em *Dançando no Escuro*. O que pode ilustrar essa segunda condição e, indiretamente, a primeira, é aquela célebre seqüência em que Selma canta e dança na fábrica. Vamos a ele...

IV

Deleuze interessa-se pelo segundo capítulo de *Matéria e Memória* para comentar a distinção que Bergson faz para o ato de reconhecer. Segundo ele, Bergson distingue dois tipos de reconhecimento. Há o automático ou habitual que opera por prolongamento: a percepção se prolonga em movimento de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar dela efeitos úteis. É um reconhecimento sensório-motor. Sempre nos afastamos do primeiro objeto, passamos de um a outro, mas permanecemos sempre num mesmo plano. O outro reconhecimento é o atento. Não prolongo minha percepção, não posso. Meus movimentos voltam ao objeto para enfatizar certos contornos. E recomeçamos se quisermos destacar outros contornos. Sempre começamos do zero. Neste caso, constituímos da coisa uma imagem ótica (e sonora) pura: fazemos uma descrição¹⁰⁴.

Em um primeiro momento, parece que a imagem sensório-motora é mais rica, pois é a própria coisa. A outra parece ser mais rarefeita, pois não é a própria coisa, mas uma descrição. Mas a imagem cinematográfica não é sempre uma descrição? Deleuze, então, sugere a existência de dois tipos de descrição:

¹⁰⁴ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 59.

“uma, orgânica (como quando se diz que uma cadeira é feita para se sentar, ou o capim para ser comido); outra, físico-geométrica, inorgânica¹⁰⁵”.

A imagem sensório-motora retém da coisa apenas aquilo que nos interessa. Por exemplo, o capim em geral interessa ao herbívoro. Esse tipo de imagem é agente de abstração. A imagem ótica ou sonora pura é rica porque, por mais que seja um mero ponto, uma descrição, sempre eleva a coisa a uma singularidade essencial, e descreve o inesgotável, remetendo sem fim a outras descrições.

“Portanto, é a imagem ótica a verdadeiramente rica, ou ‘típica’¹⁰⁶”.

Os modos de encadeamento dessas imagens também difere.

“Da imagem sensório-motora se podia facilmente dizer a que servia, já que encandeava uma imagem-percepção a uma imagem-ação, regulava a primeira com base na segunda e prolongava uma na outra. Mas bem diferente é o caso da imagem ótica pura, não somente porque é outro tipo de imagem, outro tipo de percepção, mas também porque seu modo de encadeamento não é o mesmo¹⁰⁷”.

¹⁰⁵ idem. p. 60

¹⁰⁶ idem. p. 61

¹⁰⁷ idem. ibidem.

E como seu modo de encadeamento se daria? Deleuze afirma que, em *Matéria e Memória*, Bergson dá uma primeira resposta:

“a imagem ótica (e sonora) no reconhecimento atento não se prolonga em movimento, mas entra em relação com uma ‘imagem-lembrança’, que ela suscita¹⁰⁸”.

O que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, atual e virtual... Os dois termos diferem em natureza, mas um corre atrás do outro e chega-se a um nível de indiscernibilidade...

Mais adiante, Deleuze faz uma colocação brilhante. O reconhecimento atento, quando tem êxito, se faz *por meio* de imagens-lembrança.

“Mas é justamente este êxito que permite ao fluxo sensório-motor retomar seu curso temporariamente interrompido¹⁰⁹”.

Sendo assim, Deleuze chega à seguinte conclusão:

“(...) Bergson não se cansa de girar em torno da seguinte conclusão, que também estará sempre presente no cinema: o reconhecimento atento nos informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito. Quando não conseguimos nos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual (...) não se encadeia nem com uma imagem

¹⁰⁸ *idem. ibidem.*

¹⁰⁹ *idem. p. 71*

motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança (...). Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais (...), imagens de sonho (...). (...) Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento¹¹⁰.

Deleuze, com isso, sublinha que o cinema europeu, um dos principais veículos das imagens óticas e sonoras puras, defrontou-se muito cedo com um conjunto de fenômenos:

“amnésia, *hipnose* (grifo meu), alucinação, delírio, visões de moribundos e, sobretudo, pesadelo e *sonho* (grifo meu)¹¹¹”.

Seria diferente o caso do cinema dinamarquês e a condição particular de Selma, em *Dançando no Escuro*?

Talvez o que mais instiga neste filme é que, por um lado, há fracassos de reconhecimento e, por outro, êxito. O que ratifica o fracasso (ótico)? Deve-se insistir que ele se dá por dois motivos – Selma, a heroína, está quase cega e, como sempre, sonhando acordada. O que estes estados têm em comum com os outros citados acima é que a

¹¹⁰ *idem. ibidem.*

¹¹¹ *idem. ibidem.*

“personagem se vê exposta a sensações visuais e sonoras (...) que perderam seu prolongamento motor. Pode ser uma situação-limite (...) ou de uma perturbação de atenção¹¹²”.

É quando Selma está completamente estafada do trabalho e seu corpo, portanto, não pode reagir e não pode se por em movimento que sua atenção se prende ao barulho das máquinas. Desatenta de tudo mais, as imagens que vêm a seguir são de cores mais intensas e a música se instaura. Imagens óticas e sonoras puras é o que vemos desfilar na tela de cinema – imagens-tempo. Porém, não são imagens-lembrança particulares, mas imagens de um tempo não cronológico, em que já não se distinguem passado, presente e futuro. São imagens de quem sonha. E o sonho de Selma se dá por meio das novas configurações que se estabelecem naquela fábrica em que ela trabalha. O musical re-configura o espaço disciplinar da fábrica e a utopia se realiza. Em *Dançando no Escuro*, portanto, não são imagens-lembrança que se encadeiam com o reconhecimento atento de Selma ao som das máquinas, mas sim *imagens-sonho*.

Segundo Deleuze, as imagens-sonho têm dois pólos que podem ser distinguidos segundo a produção técnica delas.

“Um procede por meios ricos e sobrecarregados, fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração. O outro, ao contrário, é bem sóbrio, operando por cortes bruscos ou

¹¹² idem. p. 72

montagem-*cut*, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que 'parece' sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos¹¹³”.

Não é difícil ver que a seqüência musical da fábrica aproxima-se mais desse segundo pólo. O que se tem como efeito é a montagem-*cut* de que fala Deleuze.

E o que confirma aquela fusão entre o que pertence à consciência do personagem e o que pertence à consciência do espectador, está nas palavras de Deleuze:

“A imagem-sonho está submetida à condição de atribuir o sonho a um sonhador, e a consciência do sonho (o real) ao espectador¹¹⁴”.

Mas o sonho de Selma é especial, particular, pois é o resultado de um estado de devaneio, diferente, portanto, do sonho explícito. Selma, como já dito, sonha “acordada”. Deleuze empresta de Michel Devillers a noção, que ele considera interessante, para nomear esse estado intermediário entre o sonho e o estado de vigília: o que ele chama de “sonho implicado”. E que tipo de prolongamento, que tipo de imagem se encadeia com esse estado? Deleuze responde:

“A imagem ótica e sonora [as imagens do musical] está separada de seu prolongamento motor, mas já não compensa essa perda entrando em relação com imagens-lembranças ou

¹¹³ *idem.* p. 75

¹¹⁴ *idem.* *ibidem.*

imagens-sonhos explícitas. Se tentarmos, por nossa conta, definir esse estado de sonho implicado, diremos que a imagem ótica e sonora se prolonga então em *movimento de mundo*¹¹⁵.

O que isso significa? Que há, sim, um retorno ao movimento. Os corpos dançam na fábrica.

“Porém, não é mais a personagem que reage à situação ótica e sonora [a situação estafante da fábrica], é um movimento de mundo que supre o movimento falho da personagem. Produz-se um tipo de mundialização ou de ‘mundanização’, despersonalização, pronominalização do movimento perdido ou impedido¹¹⁶”.

Embora o sonho seja de Selma e a consciência do sonho seja dos espectadores, a mais pura coletivização das imagens mentais de Selma se dá por meio disto que se convencionou chamar de *movimento de mundo*. Aqueles que poderiam objetar negativamente que *Dançando no Escuro* propõe uma solução que pressuponha a ação do indivíduo, esta “mundialização” do movimento, um movimento que traduz a reação às agruras e à precarização do trabalho na fábrica, coloca o mundo reagindo e de individualista é que não se pode caracterizar a proposta do filme de Lars von Trier. *Dançando no Escuro* é utópico porque põe todos, personagens e espectadores, a vivenciar, por um *movimento de mundo*, uma transformação no chão de fábrica.

¹¹⁵ idem. p. 76

¹¹⁶ idem. ibidem.

Mas esta transformação se dá, por um lado, porque Selma, em um estágio de sonho implicado, falha em reconhecer oticamente a situação que está diante dela. No entanto, a impossibilidade de ver não a impede de dirigir sua atenção aos sons. Se o movimento de Selma não se realiza e isso libera potências do tempo, essa liberação se dá, também, pelo reconhecimento atento das imagens sonoras das máquinas trabalhando na fábrica. A realização da utopia – nos termos de Laymert Garcia dos Santos, a utopia de um cinema interior – passa por aquela conversão da fábrica.

“A conversão se opera precisamente por meio da mudança de ritmo que o ouvido humano pode imprimir no universo mecânico; isto é, por meio de uma outra modulação dos sons que faz, da repetição, diferença. A transformação do ritmo sonoro, por sua vez, contagia as imagens, e todos os envolvidos, deixando de lado o trabalho e o sofrimento, se põem a dançar. A chave da conversão encontra-se, portanto, na possibilidade de mudar de ritmo, de ritmo de produção de imagens e de sons, dentro da mente e fora dela – na tela¹¹⁷”.

Daquele mero barulho de máquinas, opera-se uma explosão de sons, sons virtuais, que são tão importantes quanto o movimento de mundo para se realizar a utopia.

¹¹⁷ Santos, L. G. dos. *op.cit.*, p. 224.

Capítulo 3

Cristais de resistência: o tempo em pessoa na obra de Lars von Trier

I

“O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo¹¹⁸”.

O que quer dizer Deleuze com esta afirmação? Devemos aprofundar tal constatação do filósofo francês. E ele próprio nos dá uma pista do que vem a ser um cinema “que cerca as imagens com um mundo”: trata-se de um cinema que procura circuitos cada vez maiores e que une uma imagem atual a imagens-lembrança ou mesmo imagens-sonho. A partir destas últimas podemos tomar o exemplo de *Dançando no Escuro*.

Porém, Deleuze se pergunta:

“Não seria preciso seguir a direção contrária? Contrair a imagem, em vez de a dilatar? Procurar o menor circuito (...) que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo? Os circuitos mais largos (...) do sonho supõem essa base estreita (...)”¹¹⁹.

¹¹⁸ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁹ *idem. ibidem.*

O filósofo não se interessa, a essa altura em que escreve sobre a imagem cristalina, pelos grandes circuitos, pelas imagens-sonho. Os curto-circuitos lhe são mais interessantes porque,

“se levarmos esta tendência [a dos curto-circuitos] às últimas consequências, diremos que a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um *duplo* ou um reflexo¹²⁰”.

Deleuze interessa-se pelo cinema que cria estes pequenos circuitos que embasam as grandes conexões que cercam as imagens com um mundo. Esse cinema veicula imagens bifaciais, quer dizer, imagens atuais e virtuais.

Tais imagens aportam um certo gênero de descrição que nunca pára de absorver e criar seu próprio objeto. E isto era uma exigência de Robbe-Grillet, um dos célebres autores do *Nouveau Roman*, quanto às descrições.

“Circuitos cada vez mais vastos poderão se desenvolver, correspondendo a camadas cada vez mais profundas da realidade e a níveis cada vez mais elevados da memória ou do pensamento. Mas é o circuito mais estreito da imagem atual e de sua imagem virtual que porta o conjunto e serve de limite interno¹²¹”.

¹²⁰ *idem. ibidem.*

¹²¹ *idem. p. 88*

Sabemos que Deleuze encontra as imagens-sonho no cinema cujos personagens se tornam videntes porque já não reagem às situações que os cercam. Quebrados os vínculos sensório-motores da imagem, um novo tipo de imagem surge – imagens óticas e sonoras. Estas, por sua vez, apresentam signos de uma nova “linhagem”, *opsignos* e *sonsignos*. E aqui Deleuze chega a uma importante conclusão:

“Chamávamos de opsigno (e sonsigno) a imagem atual separada de seu prolongamento motor: ela então compunha grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como (...) imagens-sonho. Mas o opsigno encontra seu verdadeiro elemento genético quando a imagem ótica atual cristaliza com *sua própria* imagem virtual, no pequeno circuito interior. É uma imagem-cristal que nos dá a razão (...) dos opsignos e de suas composições¹²²”.

Ora, se *Dançando no Escuro* contém imagens-sonho, imagens que são o resultado de vastos circuitos que se ligam a uma imagem atual; então há que se encontrar este tipo de imagem que porta este vasto circuito, este tipo de imagem bifacial, chamada por Deleuze de imagem-cristal. Porém, em vez de nos atermos apenas a *Dançando no Escuro*, pretendemos contornar a obra de Lars von Trier e ver proliferar estas imagens, demarcar sua assinatura para esse tipo de imagem que Deleuze chama de imagem-cristal. É esta a tarefa a ser cumprida aqui.

¹²² idem. p. 88

II

Como encontrar indícios de imagens-cristal em *Dançando no Escuro* em particular, e na obra de Lars von Trier em geral? Por meio de alguma característica que elas comportam. Em verdade, a imagem-cristal tem duas faces que não se confundem. Porém, ela pode provocar uma certa confusão na cabeça de quem a percebe, uma indiscernibilidade entre o real e o imaginário, por exemplo. Antonioni, em seu *Deserto Vermelho* (1964), leva essa tendência de indiscernibilidade ao extremo. As imagens da heroína diante do advento do mundo moderno do pós-guerra são imagens do seu presente ou de seu passado? De sua memória ou daquilo que lhe acontece naquele instante? Porém, por mais que esta indiscernibilidade se instaure, Deleuze insiste em afirmar: ela se constitui como uma ilusão objetiva. Esta indiscernibilidade

“não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade¹²³”.

Sendo assim, aquilo que é virtual torna-se atual diante daquilo que é atual. Por sua vez, este atual torna-se virtual. O que se pode tirar de conclusão disto tudo é que a indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto na cabeça de alguém,

¹²³ idem. p. 89

“mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza¹²⁴”.

Embora essa noção de indiscernibilidade já nos dê um rastro para encontrar as imagens cristalinas em qualquer filme, devemos, contudo, levar em consideração os apontamentos de Deleuze, já que para ele duas ordens de problema se colocam, sendo uma de estrutura e outra de gênese.

“Em primeiro lugar, quais são estas consolidações de atual e virtual que definem uma estrutura cristalina (...)? E, depois, qual é a operação genética que aparece nessas estruturas?”¹²⁵

Deleuze aponta o espelho como o caso mais conhecido. Ao nosso ver, não se deve, no entanto, afirmar categoricamente que toda imagem especular é uma imagem-cristal. Talvez fosse questão de se investigar em que medida uma narrativa não-orgânica e que não é derivada de imagens-movimentos, mas de imagens-tempo, comporta maiores possibilidades de veicular imagens especulares que sejam, ao mesmo tempo, imagens-cristal. Tomemos como primeiro exemplo destas imagens especulares, para fins de ilustração, *Spider* (2002), de David Cronenberg.

Em linhas gerais, *Spider* é uma grande coleção de imagens-percepção de um rapaz que volta a uma pequena cidade inglesa para entender melhor o que aconteceu com sua mãe no passado. Quem a matou? Spider, o rapaz, parece se nutrir de imagens especiais daquela cidade para fazer funcionar sua memória e chegar a uma

¹²⁴ idem. ibidem.

¹²⁵ idem. ibidem.

resposta que lhe apraz. Dentre essas imagens estão uma usina de gás que toma todo o quadro cinematográfico; a senhora que cuida do hospício para onde ele foi; e um casebre de madeira em frente ao qual há uma pequena horta onde poderia estar enterrada sua mãe. Estas imagens-percepção de Spider prolongam-se em imagens-lembrança. Porém, de uma maneira bastante especial, já que as imagens-lembrança passam a coexistir com o presente de Spider. Na introdução da coletânea *Imagem-máquina*, André Parente nos lembra do uso que Leibniz faz do microscópio de Leeuwenhoek como uma metáfora da visão cuja principal dimensão é a temporalidade, uma temporalidade que nos lembra o tempo bergsoniano. Parente busca essa metáfora de Leibniz em seus *Novos Ensaios*, no qual ele afirma que o presente da mônada é encarregado de seu passado. E complementa:

“Essa idéia nos lembra um dos paradoxos do tempo em Bergson (paradoxo da coexistência), que afirma que todo o passado em geral é conservado no presente, e que o presente não é senão o passado inteiro em seu estado mais contraído. De fato, para Leibniz o passado está presente no presente sob a forma de pequenas percepções, traços infinitesimais. A pequena percepção, traço infinitesimal do passado, que Bergson chama de passado puro, se torna imagem-lembrança, evocação do passado. Quando vivemos uma lembrança não fazemos senão nos posicionarmos no passado de uma certa maneira, de tal forma que o gosto da ‘madeleine’ que estava no passado como um traço infinitesimal é ampliado pelo microscópio do tempo, e

vem colorir essa lembrança, tornando-a uma imagem prenante desse passado¹²⁶.

O que faz Cronenberg é imiscuir, por meio de um microscópio do tempo, as imagens infinitesimais (agora aumentadas pela câmera) do passado e as imagens do presente de Spider, fazendo-as coexistir em um mesmo plano espacial. E esta coexistência cria uma certa confusão. Afinal, estamos vendo o presente ou o passado de Spider? Vemos, por exemplo, Spider adulto ver o seu duplo (ou ele mesmo?), o pequeno Spider, enquanto conversa com sua mãe na cozinha de sua casa. O adulto até mesmo profere as palavras que já havia dito quando criança. Há momentos em que o adulto profere como antevisão do passado (ele diz antes da criança o que a criança dissera); há momentos em que ele profere como repetição deste mesmo passado (ele repete as palavras que a criança acaba de dizer ou que dissera no passado longínquo). Ora, o pequeno Spider *acaba de dizer* ou *disse no passado longínquo*? Não há aqui um primeiro indício de uma certa confusão entre presente (ou um passado já-aí, nos termos de Deleuze) e passado? E mesmo a duplicação de Spider já não nos remete a uma idéia de imagem especular? Mas qual delas é a atual e qual delas a virtual? Não são duas faces *temporais* de uma mesma imagem que é Spider? Não estamos a ver o tempo em pessoa, o devir que racha qualquer princípio de individuação a partir dos paradoxos de sentido que ele contém? Ao falar de *Alice*, de Lewis Carroll, Deleuze constata:

¹²⁶ Parente, A. (org.). "Os paradoxos da imagem-máquina". In: *Imagem-máquina, a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, pp. 12-13

“O paradoxo deste puro devir, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita: a identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã (...). (...) a linguagem (...) ultrapassa os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado (...). Daí as inversões que constituem as aventuras de Alice. (...) Todas estas inversões [o personagem principal ser menino e ser adulto ao mesmo tempo, no caso de *Spider*], tais como aparecem na identidade infinita têm uma mesma consequência: a contestação da identidade pessoal de Alice, a perda do nome próprio. (...) O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas¹²⁷”.

E este princípio de “des-individação”, de contestação da identidade pessoal, nos termos de Deleuze, não se estende, ainda, à figura da mãe de *Spider*? Acreditamos que sim. E o que é mais impressionante: por meio das suas imagens especulares. A primeira vez que a mãe, até então com traços angelicais, aparece em um espelho é quando se maquia e conversa com *Spider*. Esta imagem especular anuncia uma espécie de “duplicação” da mãe. Logo ela sairá de casa em busca do marido, que está a beber em um bar. Mas a mulher que volta a casa com o marido, embora mantenha traços fisionômicos da mãe (trata-se da mesma atriz, Miranda Richardson), já não tem traços angelicais, mas sim da meretriz que o pequeno *Spider* havia visto no passado no mesmo bar onde estava o seu pai. O devir-meretriz da mãe é resultado de uma espécie

¹²⁷ Deleuze, G. “Primeira série de paradoxos: Do puro devir”. In: *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2006, pp. 2-3.

de fusão de personagens da vida de Spider “flagrados” em ocasiões peculiares, porém marcantes para o menino. A meretriz aparece vulgarmente na vida de Spider (ela lhe mostra os seios) quando este vai chamar o pai no bar a pedido da mãe. E no primeiro ato de “vulgaridade” da mãe, a saber, quando beija ardentemente o pai no muro à frente da casa em que vive a família, a gênese de uma transformação é semeada. A mãe não será jamais a mesma para o menino Spider. A sua imagem “como meretriz” é, ao mesmo tempo, uma imagem-relação e uma imagem que conecta eventos: um evento que é o passado do passado a ser revisitado por Spider (a seqüência da meretriz no bar), sendo o outro o futuro daquele mesmo passado (a seqüência em que os pais se beijam).

Mas as figuras femininas não param de se fundir, aguçando, ainda mais, a indiscernibilidade entre o real e o imaginário de Spider, entre o seu passado e o presente que se passa no hospício. Eis que a senhora do hospício sofre uma transformação inusitada: ela passa a portar roupas de enfermeira, falar como a meretriz e mantém a fisionomia da mãe (Miranda Richardson agora assume o papel da senhora do hospício). Logo que isso acontece, ela passa por duas portas que parecem dois espelhos. Dessa vez, portanto, há duplicação da duplicação da imagem da mãe.

E o que levou o pequeno Spider a intoxicar a mãe com o gás do fogão (daí a imagem da grande usina de gás), a idéia obsedante de que aquela meretriz-mãe havia arquitetado junto do pai a morte da mãe angelical, povoa novamente seus pensamentos. A figura insistente da meretriz, agora ligada à figura da enfermeira, fará o adulto Spider duplicar, também, o atentado que levou, no passado, sua mãe à morte. E a célebre seqüência em que o menino e o adulto atentam contra a vida de duas mulheres é constituída a partir de uma “montagem paralela” que põe imagens do

passado perseguirem imagens do presente de Spider, como numa espécie de “montagem paralela temporal”. Mais adiante, quando o perigo iminente de assassinato da enfermeira chega a seu superior e este resolve transferir Spider para outro hospício, as imagens do menino e do adulto se fundem dentro do carro onde ele está – trata-se do encontro do passado e do futuro em um mesmo plano, a resolução daquela perseguição. No cinema da imagem-movimento, isso se daria no espaço. Porém Cronenberg veicula esse mesmo princípio de paralelismo *no* tempo. Aquela mesma coexistência de tempos diversos em um mesmo plano volta a ocorrer, reforçando, assim, um dos indícios de um filme em que proliferam imagens cristalinas: a indiscernibilidade entre o passado e o presente, entre o atual e virtual, que levam, conseqüentemente, à des-individuação do personagem principal.

Este tema é recorrente na obra de Cronenberg. Logo em seu *eXistenZ* (1999), ele propunha um mundo virtual alcançado por meio da conexão dos personagens com uma “máquina biológica”. Neste mundo, os personagens deviam jogar, agir como se fossem atores em um filme que lhes apresentava situações a serem transformadas. Porém, quando os personagens voltam ao mundo atual, eis que eles constatarem que haviam entrado em um jogo dentro do próprio jogo e que continuam, ainda, a atuar. Das estruturas cristalinas, Deleuze ainda destaca que a imagem virtual, quando se torna atual, torna-se visível e límpida. E a imagem atual, tornando-se virtual, é remetida à parte invisível, opaca. O ator e seu papel representam bem esta incessante troca, pois

“o ator está intrinsecamente ligado a seu papel público: ele atualiza a imagem virtual do papel, que se torna visível e luminoso. (...) Mas quanto mais a imagem virtual do papel se

torna atual e límpida, mais a imagem atual do ator entra nas trevas e se faz opaca (...) ¹²⁸»

Assim, *eXistenZ* traz à tela uma indiscernibilidade insolúvel entre o que é o mundo atual e o mundo virtual, ou entre o que é ser o ator ou o que é seu papel e, conseqüentemente, veicula o devir que elimina qualquer forma de individuação.

III

Poderíamos dar tantos outros exemplos a partir do cinema de David Cronenberg. Porém, devemos retomar a trajetória de encontrar na obra de Lars von Trier estilhaços de imagens cristalinas. Sem dúvida, a assinatura de Cronenberg não é semelhante à de Lars von Trier. Com efeito, as imagens-cristal do diretor dinamarquês são de outra natureza. Embora o espelho possa ser tomado como referência para esse encontro, as imagens cristalinas que predominam na obra de Trier são as que refletem o cristal como expressão. Deleuze diz que

“a expressão vai do espelho ao germe [a relação germe-meio é uma das estruturas cristalinas analisadas por Deleuze]. É o mesmo circuito que passa por três figuras, o atual e o virtual, o límpido e opaco, o germe e o meio ¹²⁹».

¹²⁸ idem. p. 91

¹²⁹ idem. p. 94

E no caso da obra de Lars von Trier, o germe e o espelho são retomados da seguinte maneira:

“um na obra se fazendo, o outro na obra refletida na obra¹³⁰”.

O cineasta dinamarquês não produz novidade nenhuma, já que estes dois temas (a obra se fazendo e a obra refletida na obra) atravessaram todas as artes e, por fim, evidentemente, afetaram o cinema.

“Ora é o filme que se reflete numa peça de teatro, num espetáculo, num quadro ou, melhor, num filme no interior do filme; ora é o filme que se toma por objeto no processo de sua constituição ou de seu fracasso a constituir¹³¹”.

Epidemic (1987) talvez seja o filme trieriano que desfila a maior variedade de imagens cristalinas, imagens-cristal como expressão. Trata-se de seu segundo longa-metragem, o qual faz parte de sua primeira trilogia, intitulada “Europa”. Nele, o próprio Trier interpreta um cineasta que escrevia junto com seu argumentista um roteiro chamado *O inspetor e a prostituta*. Porém, logo no início do filme nos deparamos com o problema de ambos: o arquivo do computador e do disquete onde estava escrito o roteiro é apagado. Como eles estão comprometidos em entregá-lo em poucos dias, resolvem escrever um novo roteiro cuja história versa sobre uma epidemia que se

¹³⁰ idem. p. 95

¹³¹ idem. ibidem.

espalha por todo o mundo. Inicia-se, aí, um filme – chamado “E.P.I.D.E.M.I.C” – que passa a ser feito dentro do filme *Epidemic*. Trata-se de um germe, certamente.

E este circuito que se inicia no germe, o qual vai “contaminar” um meio, aspecto do filme que será dentro em pouco analisado, passa, anteriormente pela tensão entre o límpido e o opaco. Não apenas como a perseguição incessante entre o ator e seu papel, como foi dito para *eXistenZ*, mas pela tensão entre o que José Rodrigo Gerace identificou em *Epidemic* como sendo a tensão entre “o filme dentro do filme” e o “o filme-a-ser-feito”. Assim diz Gerace:

“Ao imaginarem o filme que estão escrevendo (o filme dentro do filme), a imagem dessa projeção adquire a textura de película de 16 mm; quando a imagem somente capta a produção do filme (o filme-a-ser-feito), ela aparece no formato de 35 mm. A nítida diferença entre as duas imagens, além de apresentar dois contextos distintos entrando em simbiose (a realidade do processo cinematográfico e o resultado imaginário) [o atual e virtual; a imagem e seu duplo; o filme e sua reflexão], também confere dentro da narrativa uma complexa *metalinguagem* (grifo meu), além de uma estética de imagem granulada e luz estourada contraposta à nitidez da imagem *límpida* (grifo meu)¹³².”

A próxima tensão deixa clara a indiscernibilidade que vai tomar conta de *Epidemic*: a já bastante comentada indiscernibilidade entre o real e o imaginário. No

¹³² Gerace, J. R. das Neves. *O cinema de Lars von Trier: dogmatismo e subversão*. Tese/UFGM, 2006, p. 22.

caso de *Epidemic*, a confusão entre o que acontece no filme “E.P.I.D.E.M.I.C” – o imaginário dos personagens – e o que acontece em *Epidemic* – o que é considerado “real” na vida dos personagens. É que

“os universos do mundo imaginário e do mundo material fundem-se na mesma medida em que o cinema ficcional vai adquirindo suporte na realidade¹³³”.

Ao fim do filme, em que os roteiristas apresentam o novo roteiro aos produtores, chega à casa uma moça que irá fazer a leitura dramática do roteiro. Com muito medo e insegurança inicia o texto num tom monocórdio. Com o decorrer do tempo, suas emoções e pontuações vão ficando cada vez mais claras e assustadoras, devido ao auxílio hipnótico (há um hipnotizador entre eles nesta seqüência final). A interpretação é incorporada fielmente pela atriz, sua personalidade já não se distingue da personagem ficcional. Não há como não nos remetermos ao circuito atual-virtual expresso na figura do ator e do seu papel. Porém, a voz da personagem-atriz é alterada e do silêncio surgem gritos exaltados pela epidemia. A atriz revela-se uma médium em potencial trazendo do “outro lado” a epidemia.

“O vírus, como uma epifania maligna, vem à tona através das palavras pronunciadas do roteiro. A ficção torna-se ‘real’ e o filme imaginado atinge níveis bizarros de *realismo*¹³⁴”.

¹³³ idem. ibidem.

¹³⁴ idem. p. 23

Aquele germe – a epidemia criada no imaginário dos roteiristas – contamina um outro meio, não o imaginário, mas o da “realidade” dos personagens. E a perseguição incessante da face atual das imagens de *Epidemic* em relação à sua face virtual se completa. Em verdade, essa contaminação era realmente virtual e poderia acontecer a qualquer momento. Afinal, no canto esquerdo superior do filme *Epidemic*, a palavra “E.P.I.D.E.M.I.C” parece que funciona como

“sinal de que a epidemia passa a tomar conta do filme à maneira de um parasita, acompanhando a todos como ferida exposta¹³⁵”.

É interessante ainda notar que no filme “E.P.I.D.E.M.I.C” o personagem principal é um cientista que quer defender o mundo da doença que tomou sua cidade. Ao se retirar dela, ele não se dá conta que será o agente de contaminação do mundo. A crença cega que tem na ciência não lhe permite ver o mal que causará. O que nos interessa aqui é que o tema da ciência também foi visto como uma grande coleção de imagens-cristal. Deleuze vê nos filmes do polonês Zanussi um grande desfile de imagens atuais e virtuais. E, curiosamente, o filósofo opera o encontro entre Zanussi e... Carl Th. Dreyer. Assim diz ele:

“Zanussi faz parte desses autores que, desde Dreyer, souberam alimentar o diálogo com um conteúdo religioso, metafísico ou científico, mantendo-o como a determinação mais cotidiana, mais trivial¹³⁶”.

¹³⁵ *idem.* p. 22

¹³⁶ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 91

Lars von Trier parece seguir, portanto, os passos de seu compatriota. José Rodrigo Gerace vê a influência de Dreyer sobre o trabalho de Trier por meio do misticismo que vem à tona em *Epidemic* quando a personagem da atriz se revela uma “médium”¹³⁷, fazendo uma conexão entre o mundo real em que os personagens vivem e o imaginário criado por estes mesmos personagens (os roteiristas de “E.P.I.D.E.M.I.C”). Não há como negar, no entanto, que mesmo a figura do cientista de “E.P.I.D.E.M.I.C” é, também, um emblema de dois aspectos de *Epidemic*: por um lado, a veiculação de imagens-cristal, à maneira de Zanussi, de Dreyer; por outro, e que complementa o aspecto anterior, a influência decisiva que Dreyer¹³⁸ teve no processo de Trier de criar o argumento de *Epidemic*, que não deixa de passar pela tensão entre a crença, a espiritualidade e a racionalidade científica.

Epidemic termina com um germe contaminando um meio ao qual ele não pertence, em outras palavras, o “filme dentro do filme” (“E.P.I.D.E.M.I.C”) se imiscuindo com o filme (*Epidemic*). É realmente o germe indo em direção ao espelho; é o “filme se fazendo” encontrando o “filme-a-ser-feito”. “E.P.I.D.E.M.I.C” revela-se como a própria reflexão de *Epidemic* – a sua imagem especular.

IV

¹³⁷ Gerace, J. R. das Neves. *op. cit.*, p. 24

¹³⁸ José Rodrigo Gerace ainda nos lembra da grande importância que Werner Herzog tem na obra de Lars von Trier. Deleuze, por sua vez, não deixa de ver na obra do alemão grandes cristais desfilando na tela cinematográfica.

No entanto, queremos destacar que a intensidade do germe e do espelho na obra de Lars von Trier varia a cada novo filme que o diretor faz. Há filmes em que o germe se apresenta como a “linha melódica” da narrativa; há filmes em que o espelho é que ganha extensão. Sem dúvida, *Epidemic* é desses filmes que intensifica sobremaneira o circuito germe-meio, quer dizer, o lado da expressão que destaca a obra se fazendo.

Há obras, porém, que intensificam a obra refletida na obra, quer dizer, a face especular da expressão. *Os Cinco Obstáculos* (2003) está entre estes filmes. O filme é o encontro de Lars von Trier e de Jørgen Leth, diretor de *Det Perfekte Menneske* (1967). O intento de Trier é “subverter” a obra de Leth. Ele o faz criando impedimentos ou estabelecendo novos parâmetros técnicos ou estéticos a Leth. Este deverá fazer alguns *remakes* do filme de 1967. E a cada *remake*, Trier lhe sugere diferentes impedimentos e parâmetros. Evidentemente, há em *Os Cinco Obstáculos* imagens da(s) (novas) obra(s) se fazendo. Em verdade, é marcante no filme a apreensão por qual passa Jørgen Leth diante das obstruções impostas por Trier.

Porém, o par atual-virtual tem papel igualmente importante neste filme. Logo após o encontro dos diretores, algumas seqüências do *Det Perfekte Menneske* “original” são vistas na tv da sala onde acontece aquele encontro. Tais seqüências não demoram a tomar toda a tela e tornarem-se atuais. Em seguida, são lançadas as primeiras obstruções a Leth. O primeiro *remake* deverá ser em Cuba; o plano não pode conter mais do que 12 fotogramas; as perguntas que são lançadas no filme de 1967 devem ser, como não a foram então, respondidas; e Leth não pode se valer de qualquer set de filmagens. Em Cuba, a câmera segue Leth em busca de seus novos atores. Eis que as imagens virtuais vão começar a desfilar pelo filme. A montagem do

filme alterna o trabalho de criação da nova obra e algumas seqüências do filme de 1967. A atriz deste é confrontada com a que fará o seu papel. O mesmo vale para o ator principal. Por fim, o filme é projetado na mesma sala em que se encontraram os dois diretores escandinavos meses antes. Pode-se objetar que não se tratam de imagens especulares, já que o filme refeito não apresenta imagens ao menos semelhantes aos do filme “original”.

Sem dúvida essa objeção vale para alguns aspectos da imagem (os atores). Mas não vale, no entanto, para a narrativa ou o encadeamento dos planos. O que dá a razão de uma tal argumentação? Evidentemente, nada que tenha a ver com o próprio encadeamento narrativo das duas obras, que não se repetem, mas o encadeamento narrativo que *não foi realizado* em 1967. Esse possível, que jamais se atualizou, não se atualiza no seu *remake*. Mas este *remake* revela a face virtual da sua referência “original”. Afinal, não teria sido possível, em 1967, Leth filmar seu *Det Perfekte Menneske* em Cuba? Não poderiam aquelas perguntas feitas pela voz-off terem tido respostas? Na nova obra, esse detalhe revela outras potencialidades da narrativa, já que as perguntas são sempre respondidas por meio de advérbios de dúvida, como “talvez”. A cada nova obra feita – serão outras três – uma nova face virtual do filme “original” nos é apresentada. As imagens virtuais proliferam, como num cristal que tem a forma de um polígono crescente de lados.

“Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade [do filme “original”], ao mesmo tempo

que [este filme] já não passa de uma virtualidade entre outras¹³⁹.

Podemos, a partir disso, até mesmo indagar se havia um filme “original”. Não seria melhor dizer que aquele filme de 1967 foi um filme *possível* dentre tantos que poderiam ter sido feitos?

Aparentemente, essa indagação parece conter uma trivialidade. Mas ela nos remete a outras possíveis formas de compreender *Os Cinco Obstáculos* e, conseqüentemente, perceber os elos que Lars von Trier cria com o devir do cinema. Esses elos podem ser importantes para demonstrar em que medida o próprio cinema pensa a partir das suas imagens e como ele contribui para a própria renovação de sua crítica. O que vem a seguir é a tentativa de utilizar *Os Cinco Obstáculos* como resposta estética de Lars von Trier a partir, acima de tudo, das inquietações metalingüísticas contidas em sua obra, para a crítica de Jacques Rancière quanto à posição do diretor cinematográfico, que se encontra em seu *La fable cinématographique*.

V

O texto *D'une image à l'autre? Deleuze et les âges du cinéma* é, em primeiro lugar, uma grande crítica que Jacques Rancière faz à suposta ruptura que Gilles Deleuze encontra no cinema a partir dos anos 50. Essa ruptura faz Deleuze falar, por um lado, especificamente antes da Segunda Guerra Mundial, do cinema cuja imagem predominante é a imagem-movimento e seus encadeamentos orgânicos. Há momentos

¹³⁹ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 89

de *Cinema*¹⁴⁰ em que a imagem-movimento é tomada como a representante do cinema clássico. Por outro lado, Deleuze encontra uma crise de um dos tipos da imagem-movimento, a saber, a imagem-ação, que acontece no pós-guerra. Surgem, assim, novas imagens: imagens-tempo, cujos encadeamentos são inorgânicos. O cinema da imagem-tempo seria, opondo-se à noção de cinema clássico, o cinema moderno.

E é esta ruptura criada por Deleuze que parece incomodar Rancière. A certa altura do texto, vemos Rancière apresentar sua forma de periodizar os regimes da imagem. Já n'*A partilha do sensível*, ele não crê que

“as noções de modernidade e de vanguarda tenham sido bastante esclarecedoras para se pensar as novas formas de arte desde o século passado, nem as relações do estético com o político¹⁴¹”.

E em *La fable cinématographique* ele traz à luz a tensão entre dois regimes artísticos, mostrando que ao regime representativo clássico da arte opor-se-ia um novo regime das artes, nascido no século XIX: o regime estético. No regime representativo (ou poético), o trabalho da arte era pensado sobre o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético,

“esta idéia de imposição voluntária de uma forma a uma matéria se encontra recusada. A potência da obra doravante se identifica a uma identidade dos contrários: identidade do ativo e do

¹⁴⁰ Assume-se, aqui, uma contração para o título do conjunto das obras de Deleuze sobre o cinema: *Cinema 1: A imagem-movimento* e *Cinema 2: A imagem-tempo*.

¹⁴¹ Rancière, J. *op. cit.*, p. 27.

passivo, do pensado e do não-pensado, do intencional e o do não-intencional¹⁴²”.

E recuperando o que escrevera em *Le destin des images*¹⁴³, o filósofo francês reforça esta característica do regime estético das artes por meio do exemplo flaubertiano. Flaubert se proporia fazer uma obra que não repousa sobre nada mais que ela mesma, quer dizer,

“livre de todo sujeito, de toda matéria, afirmando seu único poder absoluto. Mas o que deve produzir este estilo soberano? Uma obra livre de todo traço de intervenção do escritor, que tenha a indiferença, a passividade absoluta das coisas sem vontade nem significação¹⁴⁴”.

E tudo isso não é uma ideologia do artista.

“É um regime do pensamento da arte que exprime também uma idéia de pensamento. Esta não é mais a faculdade de imprimir sua vontade nos objetos. Esta é a faculdade de igualar a seu contrário¹⁴⁵”.

Não seria essa a aventura do cinema? O cinema é, por seu dispositivo material, a encarnação literal desta unidade dos contrários,

¹⁴² Rancière, J. *La fable cinématographique*. Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 157.

¹⁴³ Rancière, J. *Le destin des images*. Paris, La fabrique, 2003, p. 11

¹⁴⁴ Rancière, *op. cit.*, p. 157.

¹⁴⁵ *idem. ibidem.*

“a união do olho passivo e automático da câmera e o olho consciente do cineasta¹⁴⁶”.

É aqui que Rancière encontra a própria impossibilidade dessa unidade sem que haja, no fim, a predominância de uma das partes, a saber, a parte ativa – o que ele nomeia como o “olho consciente do cineasta”. E o que leva à frustração aquela vontade de arte em que se delineia a unidade dos contrários? O próprio “automatismo da passividade cinematográfica (...)”¹⁴⁷. Enfim,

“a identidade do ativo e do passivo retorna à condição de potência de um espírito que coordena o trabalho de um olho soberano e de uma mão soberana. De novo se reinstaura a velha lógica da forma que manipula a matéria¹⁴⁸”.

Mais adiante em sua argumentação, Rancière toma o cinema de Robert Bresson como ilustrativo. Ilustrativo, por um lado, porque para Deleuze, Bresson é o que

“encarna, mais profundamente, uma forma radical do paradoxo cinematográfico¹⁴⁹”.

É o cinema bressoniano que se constitui pelo duplo encontro do ativo e do passivo, do voluntário e do involuntário. Ilustrativo, por outro lado, porque deixa bem

¹⁴⁶ idem. *ibidem*.

¹⁴⁷ idem. *ibidem*.

¹⁴⁸ idem. p. 158.

¹⁴⁹ idem. p. 159.

claro, especificamente para os objetivos argumentativos de Rancière, como a fábula deleuzeana não tem fundamento.

Mas do que trata aquele duplo encontro em Bresson? Rancière diz que o primeiro liga a vontade soberana do cineasta aos corpos filmados. Bresson os chamaria de modelos em detrimento da noção tradicional de ator. O modelo aparece como um corpo inteiramente submetido à vontade do cineasta. Este modelo não deve encarnar o personagem, como faz o ator: em vez disso, ele deve apenas reproduzir as palavras e gestos que o diretor lhe indica. Ora, o modelo torna-se, em verdade, um autômato.

“Mas a lógica do autômato se reverte, então: é ao reproduzir mecanicamente, sem consciência, as palavras e gestos ditados pelo cineasta que o modelo será presente neles a partir de uma verdade interior, que lhes dará uma verdade que ele ignorava. Mas esta verdade, o cineasta também a ignorava mais ainda, e os gestos e palavras que ele tiranicamente impôs ao modelo produzirão, então, um filme que ele não podia prever¹⁵⁰”.

Rancière encontra, aqui, a aproximação do cinema de Bresson com a lógica dos signos que Deleuze constrói a partir de seus livros de cinema. Em *Cinema 2: A imagem-tempo*, Deleuze dedica um capítulo à relação entre o cinema e o pensamento. Nele, retoma o cinema da imagem-movimento para ilustrar tal relação. Tudo isso porque alguns importantes autores daquele cinema, tais como Abel Gance ou Sergei Eisenstein (e mesmo Jean Epstein) partiram de uma idéia simples: o cinema como arte industrial atinge o auto-movimento, o movimento automático, o movimento como dado

¹⁵⁰ idem. p. 160.

imediatamente da imagem. Ele não depende nem de um móvel que o execute, nem de um espírito que o reconstitua. A imagem o faz por si mesma. Não se trata, então, de uma imagem figurativa ou abstrata. Mas isso já não acontecia em El Greco, como sugere Eisenstein?

O problema em El Greco ou nas imagens pictóricas em geral está na imobilidade que lhes é patente. Quem pode reconstituir o movimento é o espírito.

“É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*¹⁵¹”.

Isto já era o projeto que Eisenstein queria tanto realizar a partir do cinema. A conclusão surpreendente de Deleuze, para reforçar o pensamento dos primeiros autores do cinema é de que a imagem do cinema faz o que as outras artes contentam em exigir:

“ela recolhe o essencial das outras artes, herda o essencial, é como o manual de uso de outras imagens¹⁵²”.

A grande diferença da imagem cinematográfica em relação às imagens de outras esferas da arte é que ela converte em potência aquilo que era apenas possibilidade. O movimento automático que ela produz

¹⁵¹ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 189.

¹⁵² *idem. ibidem.*

“faz surgir entre nós um autômato espiritual, que por sua vez,
reage sobre ele¹⁵³”.

Deleuze deixa bem claro que o autômato espiritual não designa, como na filosofia clássica, a possibilidade lógica de deduzir os pensamentos uns dos outros. Ele designa, em vez disso, o circuito no qual os pensamentos entram com a imagem-movimento, a potência comum do que força a pensar e do que pensa sob o choque. Recuperando o Heidegger de *Que significa pensar?*, o filósofo francês cita:

“O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade
de pensar, mas esse possível ainda não garante que sejamos
capazes de pensar¹⁵⁴”.

É dessa capacidade, dessa potência que fala Deleuze quanto ao cinema. Sua conclusão é de que se trata de um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das “massas”.

Antes de avançar na recapitulação das palavras de Deleuze, convém já mostrar como há uma significativa diferença entre a chave interpretativa deleuzeana e a rancieriana. Não pretendemos aprofundar tal diferença neste estudo, mas isso não a torna menos instigante para uma ocasião posterior. O ponto que nos sugere tal reflexão se refere justamente a este papel que o cinema tem de converter em potência aquilo que era apenas uma possibilidade lógica para as outras artes. Deleuze vê o cinema

¹⁵³ idem. ibidem.

¹⁵⁴ idem. p. 190.

como um parceiro importante de uma nova forma de pensar que representa, em Filosofia, por exemplo, o pensamento de Bergson. Se Bergson se propõe a

“dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde e que
lhe está faltando como uma metade falta à outra metade¹⁵⁵”.

a arte também tem que fazer tal conversão. O cinema, para Deleuze, talvez

“seja um fator essencial a esse respeito, e que ele tenha
inclusive um papel no pensamento e na formação deste novo
pensamento (...)”¹⁵⁶.

Em suma, o cinema é uma novidade porque encabeça as outras artes rumo a essa nova forma de pensar que exige a nova realidade que se constitui.

Em seu *Le destin des images*, Rancière parece ter uma impressão diversa quanto ao papel do cinema como arte independente das outras artes e até influenciadora destas. A questão do meio técnico do cinema, que parece ser de extrema importância para que Deleuze o diferencie das outras artes (o cinema produz o auto-movimento...; o cinema torna potência aquilo que era apenas possibilidade para as outras artes...), não tem a mesma consideração de Rancière.

O interesse de Rancière em *Le destin des images* é o de examinar como uma certa idéia de destino e uma certa idéia de imagem se entrelaçam nos discursos apocalípticos contemporâneos sobre a imagem. Ele se pergunta se estes discursos

¹⁵⁵ Deleuze, G. *op. cit.* p. 16

¹⁵⁶ *idem.* p. 17

falam de uma realidade unívoca. Em verdade há dois discursos predominantes com relação à função das imagens na contemporaneidade: um que afirma que doravante não há mais a realidade, mas somente imagens; um outro que, inversamente, diz que não há mais imagens, mas somente a realidade se representando a ela mesma incessantemente. Ora, tais discursos não parecem ser opostos? Para Rancière, no entanto,

“eles não cessam de se transformar um no outro sob o nome de uma razão elementar: se não há nada senão imagens; então não há o que não seja imagem. E se não há o que não seja imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem¹⁵⁷”.

Na verdade, muitos autores contemporâneos opõem, assim, a Imagem que remete a um Outro e o Visual, que não remete senão que a ele mesmo.

A partir de quais signos é possível saber se há a presença deste Outro ou apenas sua ausência? O que permite que se diga que há o outro em uma forma visível da tela e que ele não existe em outra forma? Rancière toma dois exemplos marcantes, um do cinema e outro da televisão, para reforçar esta indagação:

“O que há, por exemplo, num plano de *Ao azar Balthazar* e que não há em um episódio de *Questions pour un champion*¹⁵⁸?¹⁵⁹”.

¹⁵⁷ Rancière, J. *op. cit.*, pp. 9-10

¹⁵⁸ Trata-se de um concurso televisivo de cultura geral transmitido, no Brasil, pela TV5 Amérique Latine.

¹⁵⁹ *idem.* p. 10

Ele mesmo a responde por meio do que dizem os autores contemporâneos que são por ele criticados: a imagem televisual não tem um outro em razão de sua própria natureza, quer dizer, ela porta, com efeito, sua luz em si mesma; já a imagem cinematográfica a tem por meio de um recurso exterior.

Rancière não está de acordo com esta posição. Afinal, estes autores, tais como Régis Debray, tomariam como arma discursiva as propriedades técnicas de reprodução das imagens (um tubo catódico, por exemplo) para examinar as propriedades estéticas das imagens reproduzidas em uma tela. Em verdade,

“precisamente a tela se presta a acolher tanto as performances de *Questions pour un champion* quanto aquelas da câmera de Bresson. É evidente que são performances intrinsecamente diferentes. A natureza do jogo que a televisão nos propõe e os afetos que ela suscita são, para nós, independentes do fato de que a luz vem de nosso aparelho. E a natureza das imagens de Bresson permanecem imutáveis, quer vejamos as bobinas projetadas em uma sala, num cassete ou no disco em nossa tela de televisão ou ainda em uma vídeo-projeção¹⁶⁰”.

O fato é que Rancière está convicto de que a alteridade entra na composição das imagens, mas não por meio das propriedades materiais do *medium* cinematográfico. As imagens de Bresson são, em verdade, relações entre um todo e suas partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e do afeto que lhe é associado. Sobre *Ao azar Balthazar* (1966),

¹⁶⁰ idem. pp. 10-11

“as ‘imagens’ de Bresson não são um asno, duas crianças e um adulto; não são somente a técnica do quadro aproximado ou os movimentos de câmera ou fusões encadeadas que os aumentam¹⁶¹”.

Em verdade, o filósofo descobre neste filme bressoniano um conjunto de operações que conectam e desconectam o visível e sua significação ou a palavra e seu efeito, as quais frustram as expectativas dos espectadores.

Todo esse caminho que faz Rancière é para sublinhar um importante questionamento: no lugar do encadeamento narrativo daqueles que alinham o cinema com o teatro ou o romance, a fragmentação bressoniana não nos dá, com efeito, imagens próprias à arte cinematográfica? Não é o que pensa Rancière ao comparar a fixação da câmera sobre a mão que derrama a água e sobre aquela que segura a vela em *Ao azar Balthazar* e a fixação do olho do médico Bovary sobre as unhas de Mademoiselle Emma. Rancière reforça, por meio deste exemplo, o que parece ser a linha melódica do seu texto: a composição das imagens e a alteridade que elas suscitam, se é que a suscitam, não estão intimamente ligadas ao dispositivo técnico que permite a reprodução mesma destas imagens.

Sendo assim, Rancière torna-se apto a criar um grande “dispositivo de visibilidade” que transcende qualquer maquinário produzido historicamente. Este último exemplo, no qual ele compara o “olho da câmera” (a câmera de Bresson operando em primeiros e primeiríssimos planos) e o “olho do espírito” (do leitor que deve operar

¹⁶¹ idem. p. 13

imaginariamente uma aproximação sugerida por Flaubert), sugere repensarmos o que havia escrito Walter Benjamin quanto à novidade que representava a fotografia e o cinema para revelar aquilo que o alemão chamava de inconsciente ótico e que foi projeto, em termos de cinema, do soviético Dziga Vertov. Quer dizer, Benjamin supunha que a fotografia e o cinema traziam um novo olhar sobre as imagens. O próprio Rancière assegura esta conclusão em *A partilha do sensível*. Ali, o filósofo, em certa altura conclama:

“A tese benjaminiana (...) supõe outra coisa que me parece duvidosa: a dedução das propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas¹⁶²”.

O que se pode indagar é: o olho humano vê “como” o olho da máquina? Não há dispositivos técnicos que permitam um novo olhar e que, por conseguinte, suscitem novas formas de pensar que nem mesmo a literatura não foi capaz de criar senão por meio da influência do próprio cinema em seu suporte? Não é justamente essa última condição que Deleuze vê no cinema por meio da reflexão de Eisenstein ou Gance? Não é o que já estava, em verdade, delineado no primeiro tomo de *Cinema*?

Nossa *démarche* segue os passos da chave interpretativa deleuzeana para o cinema. Sendo assim, acreditamos que esta arte, ao contrário de representar uma continuidade ao projeto flaubertiano da literatura, representa uma novidade para o pensamento. Ao contrário de não ter em seu dispositivo técnico algo que o diferencie de

¹⁶² Rancière, J. *op. cit.*, p. 45

outras formas de veiculação de imagens, as propriedades materiais de seu meio técnico são essenciais para fazer essa revolução nas formas de pensar.

É curioso, no entanto, ver Deleuze recuar substancial, porém ainda parcialmente, em relação a esta primeira observação quanto ao cinema, quer dizer, a de que esta arte representa uma potência e não uma possibilidade lógica para o ato de pensar. Talvez seu recuo tenha sentido e tentaremos mostrar qual seria ele. O que o leva a esse recuo pode ter a ver com sua opção para compreender como se dá a decomposição do noochoque (Heidegger): os escritos de Sergei Eisenstein. São eles, em algumas de suas instâncias, que serão retomados na primeira parte do capítulo “O pensamento e o cinema”, de *Cinema 2...* Não pretendemos, no entanto, reproduzir os comentários do francês. Apenas é importante lembrar que o soviético pertenceria, segundo os regimes de imagens propostos por Deleuze, ao regime das imagens-movimento. E isto é de grande importância.

Se não nos interessa reproduzir as declarações de Eisenstein, isso não significa que podemos deixar de reproduzir a conclusão de Deleuze quanto a elas. É que tal conclusão o instiga, leva-o a buscar outros horizontes do cinema para encontrar, ainda, alguma esperança. O fato é que as declarações de Eisenstein (ou de Abel Gance) soam estranhas hoje:

“todas as esperanças postas no cinema, arte das massas e novo pensamento, parecem ser declarações de museu. Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é da composição, mas um mero inchaço do

representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento. É antes uma deficiência generalizada no diretor e nos espectadores¹⁶³”.

Ora, se por um lado os primeiros autores acreditavam em um grande choque no pensamento por meio do cinema, eles não deixaram de pressentir, também, que o cinema encontraria todas as ambigüidades das outras artes, revestindo-se de abstrações experimentais, palhaçadas formalistas, sexo e sangue. O choque ia se confundir com a violência figurativa do representado, como vimos há pouco. E o autômato espiritual corria o risco de se tornar o manequim de todas as propagandas. Deleuze opera, aqui, um recuo parcial:

“Eis portanto que a potência ou a capacidade do cinema revelava não passar de pura e simples possibilidade lógica. Pelo menos o possível ganhava nisso *uma nova forma*, mesmo se ainda faltava o povo, mesmo se o pensamento ainda estava por vir¹⁶⁴”.

A transformação do autômato espiritual no manequim de todas as propagandas parece ter sido a resposta que o próprio cinema deu àqueles que acreditavam que ele poderia ter transformado o mundo. Devido à proliferação de imagens de sangue e sexo e uma violência das imagens que se limitava ao representado, o cinema, para Deleuze, morre de sua mediocridade quantitativa. E mais: a arte das massas, que não devia se separar de uma acessão das massas ao título de verdadeiro sujeito, caiu na

¹⁶³ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 198.

¹⁶⁴ *idem.* p. 190.

propaganda e na manipulação de Estado, numa espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler.

“O autômato espiritual tornou-se o homem fascista¹⁶⁵”.

Não pretendemos nos alongar nessa fértil discussão sobre o cinema e o fascismo ou o encontro de Hollywood com Hitler, mas apenas reforçar um detalhe desta conclusão de Deleuze. É que ela é um legado da obra de Serge Daney nas leituras de Deleuze. É Daney que diz em seu *La rampe* que o que colocou em questão todo o cinema da *imagem-movimento* (e isto é importante reforçar novamente) foram

“as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado
que se tornaram *quadros vivos*, as primeiras manipulações
humanas de massa¹⁶⁶”.

Segundo uma carta que Deleuze lhe escreve e que serviu de prefácio para seu *Ciné-Journal*, Daney havia repartido os textos de *La rampe* segundo a análise das diversas funções cinematográficas. Deleuze vê nessa categorização um reflexo do que já havia feito Riegl para distinguir as artes plásticas quanto às finalidades :

“embelezar a Natureza, espiritualizar a Natureza, rivalizar com a
Natureza¹⁶⁷”.

¹⁶⁵ idem. p. 199.

¹⁶⁶ idem. ibidem.

¹⁶⁷ Deleuze, G. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 88

E como Deleuze vê Daney atribuir essas mesmas funções às imagens do cinema? Assim ele responde:

“ [Daney] na primeira periodização que propõe, define uma primeira função que se exprime na questão: o que há para ver atrás das imagens? E o que há para ver sem dúvida só se apresentará nas imagens seguintes, mas agirá como aquilo que faz passar da primeira imagem para as outras, encadeando-as numa *totalidade orgânica* patente, que embeleza (...) ¹⁶⁸”.

Mais adiante Deleuze diz que esse período do cinema será definido pela arte da montagem que constitui a “enciclopédia do Mundo”. E no novo livro, no qual Daney daria continuidade a essa periodização, Deleuze encara essa enciclopédia do Mundo por meio de um símbolo: a proposição que Daney faz – “a biblioteca de Eisenstein, o Gabinete do Dr. Eisenstein ¹⁶⁹”. O cinema que embeleza a Natureza é, sem dúvida, o cinema da imagem-movimento. Mas o que haveria, então, para se ver por trás das imagens-movimento? Daney chega à terrível conclusão: os campos de concentração,

“onde os corpos não tinham outro encadeamento senão o dos suplícios ¹⁷⁰”.

Rancière não havia visto, pelo menos até o que documentamos de sua argumentação em *La fable cinématographique*, a impossibilidade da tirania no cinema

¹⁶⁸ idem. ibidem.

¹⁶⁹ idem. p. 89.

¹⁷⁰ idem. ibidem.

de Bresson? Não seria esse o ponto de partida para que ele pudesse ilustrar a ausência de fundamento na existência de um autômato que traria à tona a “verdade” mais íntima do homem? Até o que pudemos constatar da construção teórica de Deleuze, aparentemente esse autômato não teria fracassado? Que ele fracassou, isto é evidente e foi descrito acima. Mas isso valeria, talvez, para o cinema da imagem-movimento. Mas e o cinema da imagem-tempo? Não haveria alguma força ativa a se constituir contra essa regressão pela qual passou o primeiro cinema?

Ao mesmo tempo em que Deleuze recua de sua primeira impressão sobre o cinema e encontra, com isso, a impossibilidade daquela potência de fazer pensar no cinema da imagem-movimento (“o gabinete de Eisenstein em Moscou tornou-se de fato um lugar morto...¹⁷¹”), a sua esperança se volta para Antonin Artaud. Como primeira impressão, nem mesmo Artaud deposita esperança na arte das massas. Isso não faz Deleuze se desinteressar pelo seu caso. Segundo ele,

“Artaud parece à primeira vista retomar os grandes temas da
imagem-movimento nas relações com o pensamento¹⁷²”.

Parece que as palavras de Artaud, segundo a descrição que Deleuze faz delas, aproximam-se da concepção de Eisenstein sobre o cinema e o pensamento. Mas há em Artaud algo diferente: uma constatação de impotência, que ainda não afeta o cinema, mas, ao contrário, define o verdadeiro objeto-sujeito do cinema. O que o cinema privilegia não é a força do pensamento. Ao contrário, é seu “impoder”. Artaud acredita no cinema

¹⁷¹ idem. *ibidem*.

¹⁷² Deleuze, G. *op. cit.*, p. 200.

“na medida em que o considera essencialmente capacitado a revelar essa impotência de pensar que está no cerne do pensamento (O autômato espiritual tornou-se a Múmia, essa instância petrificada...) ¹⁷³”.

Então, apesar da semelhança superficial das palavras, há portanto uma oposição absoluta entre o projeto de Artaud e uma concepção como a de Eisenstein. Artaud, na verdade, vira do avesso o argumento de Eisenstein:

“se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer, ele só pode pensar uma única coisa, *o fato de que ainda não pensamos*, a impotência tanto para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado ¹⁷⁴”.

Aqui um importante fator deve ser levado em consideração: essa experiência do impensado só pode ser associada, segundo Deleuze, ao cinema moderno, já que nele a imagem deixou de ser sensório-motora. A conclusão de Deleuze para a proposta de Artaud é de considerá-lo precursor de um ponto de vista cinematográfico, sobretudo porque

¹⁷³ idem. p. 201

¹⁷⁴ idem. p. 202

“invoca situações puramente visuais, cujo drama resultaria de um choque feito para os olhos, feito, se ousarmos dizer, da substância mesma do olhar¹⁷⁵”.

Sem dúvida, Deleuze encontra nas palavras de Artaud um análogo às situações puramente óticas e sonoras advindas com os signos da imagem-tempo.

Ora, se a esperança lançada por Deleuze tem fundamento, não se trata de encontrá-la no cinema da imagem-movimento e, sim, no da imagem-tempo. Portanto, não é o autômato espiritual que já estava em Fritz Lang ou n’*O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), cujas obras traziam “o cortejo dos sonâmbulos, dos alucinados, magnetizadores-magnetizados¹⁷⁶”, que garante a esperança do cinema. Pois, embora o cinema alemão convocasse as potências mais primitivas, foi também ele

“o mais bem situado para anunciar algo que iria mudar o cinema, ‘realizá-lo’ horrivelmente, e assim modificar seus dados¹⁷⁷”.

Sendo assim, qual seria o papel da imagem-tempo como depositária da esperança do cinema? A de constituir seus próprios autômatos espirituais. Não que o automatismo valha por si. A própria trajetória do cinema da imagem-movimento provou que isso não tinha fundamento. O novo automatismo deverá, então, estar

¹⁷⁵ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 203

¹⁷⁶ *idem.* p. 313.

¹⁷⁷ *idem.* *ibidem.*

"a serviço de uma poderosa vontade de arte, obscura, condensada, aspirando a se desdobrar através de movimentos involuntários que porém não a prendam¹⁷⁸".

Segundo Deleuze, uma vontade de arte original já havia se manifestado na substituição da imagem-movimento pela imagem-tempo. Mas como não desconfiar que forças reativas, sobretudo ligadas aos meios técnicos do cinema (como, por exemplo, a cada vez mais poderosa tecnologia a seu serviço), não poderiam levar a imagem-tempo a cair nas garras da pornografia ou mesmo de um novo hitlerismo? Eis que Deleuze tem uma resposta:

"O importante é que a imagem cinematográfica já obtinha efeitos que não se assemelhavam aos de eletrônica, *mas tinham funções autônomas antecipadoras na imagem-tempo como vontade de arte*¹⁷⁹ (grifo meu)".

E é neste momento que Deleuze encontra o cinema de Bresson que, segundo ele, não tem necessidade alguma de máquinas informáticas ou cibernéticas para desfilarem, por meio do seu *modelo*, o autômato psicológico moderno (um dos sentidos que o autômato contém, pois o outro é o sentido espiritual).

É justamente esse encontro de Deleuze com Bresson que é colocado em questão por Rancière. Mas qual é seu argumento diante do encontro que ele vê entre a visão deleuzeana do cinema e a proposta do modelo bressoniano? Sabemos que, por

¹⁷⁸ *idem.* p. 316

¹⁷⁹ *idem.* *ibidem.*

meio da primeira parte da argumentação rancieriana, este modelo traria à tona uma “verdade mais íntima” desconhecida tanto daquele que determina suas ações (o diretor) quanto do que as executa (o próprio modelo). Recuperando as palavras de Deleuze em *Cinema 2*, Rancière aponta que o autômato manifesta o impensável no pensamento. E isto ele aplica para o método bressoniano de direção, o qual traz à tona o encontro da vontade com a contingência, com o acaso. E eis que Rancière dá corpo àquilo que ele já havia antecipado: o próprio dispositivo do cinema torna esse encontro impossível. Por quê? Porque a verdade que o modelo bressoniano manifesta não está na imagem que ele ofereceu à câmera, mas sim no agenciamento das imagens que realizará a montagem. A conclusão de Rancière:

“O que o modelo forneceu é somente a ‘substância’ do filme, uma matéria primeira análoga ao espetáculo do visível em face da pintura: ‘pedaços de natureza’ (...). O trabalho da arte é o de coordenar estes pedaços de natureza para exprimir sua verdade (...) [a montagem]”¹⁸⁰.

Em seguida, a pergunta de Rancière desconcerta. A montagem destes pedaços de natureza não seria, em outras palavras,

“mais uma vez a velha tirania da forma intencional sobre a matéria passiva que se reproduz?”¹⁸¹.

¹⁸⁰ Rancière, J. *op. cit.*, p. 160

¹⁸¹ *idem. ibidem.*

Tributário da imagem-tempo, Bresson não traria consigo um germe de tirania que se manifestou na imagem-movimento e que o próprio Deleuze classificou como sendo a derrocada destas imagens que embelezavam a Natureza, nos termos de Riegl? Eis aqui o grande imbróglio a ser desfeito.

Enquanto Deleuze vê nas imagens de Bresson forças antecipadoras de uma renovação constante da arte cinematográfica, o que deveria culminar nas imagens eletrônicas e, em seguida, nas imagens numéricas, enfim, uma poderosa vontade de arte¹⁸²; Rancière parece ver justamente o contrário: traços dos elementos que foram detectados por Deleuze no cinema da imagem-movimento, traços de tirania, sobretudo na figura daquele que monta o filme. Que caminho o cinema estaria percorrendo: o de reencontrar os campos de concentração através de suas novas imagens, que demonstrariam jamais terem sido novas; ou o de realizar um novo cinema que traga consigo um análogo do automatismo trazido com as imagens de vídeo ou imagens de síntese, confirmando seu estatuto de arte em eterno devir?

Ora, *Os Cinco Obstáculos* não é uma resposta a esta indagação? Lars von Trier não estaria, ao fazer um filme sobre a direção de um diretor, colocando em xeque, por meios cinematográficos, a argumentação de Rancière? Não teria *Os Cinco Obstáculos* a audácia de transformar o próprio diretor em um modelo, um autômato? Afinal, o diretor Jørgen Leth torna-se o “ator principal” do filme. E sendo ele um modelo, a função de Trier não seria colocar restrições à forma de Leth filmar? E a partir destas “obstruções”, Leth não traria às telas as faces virtuais daquele *Det Perfekte Menneske* de 1967, como já analisado anteriormente? A imensa coleção de cristais em *Os Cinco*

¹⁸² “A figura moderna do autômato é o correlato de um automatismo eletrônico”. Deleuze, G. *op. cit.*, p. 315.

Obstáculos não teria, portanto, papel significativo até mesmo para a própria teoria do cinema?

Pode-se objetar que a tirania não deixa de existir em *Os Cinco Obstáculos*. Afinal, por um lado, Lars von Trier passa a ter o papel de diretor tirânico; por outro, Leth continua a manipular aqueles “pedaços de natureza”, montando-os e entregando ao fim de cada montagem, novas versões de *Det Perfekte Menneske* ao seu companheiro Trier. Além disso, o último filme a ser mostrado, a obstrução número 5, parece confirmar o cúmulo da tirania de Trier: ele faz Leth recitar um texto em *off* como se fosse dele mesmo. Porém, este texto é de Trier. O que este faz, portanto, é colocar palavras na boca de Leth, transformando-o efetivamente em um autômato. O texto em si, como imagem sonora, inaugura um novo tipo de imagem cristalina, pois ele é uma reflexão que Trier faz como se fosse Leth. Há fragmentos em que este “Leth-Trier” diz o que estaria pensando o próprio Trier. Em verdade, Trier parece refletir em seu texto (o texto que Leth recita no filme) sobre o que seria a reflexão de Leth sobre ele. Sem dúvida, trata-se de uma imagem sonora “especular”, um “espelho sonoro” de várias faces. E o mais interessante é ver como o autômato Leth conclui sua reflexão. Depois de agradecer Lars von Trier por ter-lhe criado obstáculos para “refazer” *Det Perfekte Menneske* e constatar que estes obstáculos fizeram-no ver o que “ele verdadeiramente é”, Leth (as palavras de Trier) surpreende(m) com a seguinte frase:

“[Trier], você se expôs (...). Como todos nós sabemos são aqueles que atacam que realmente se expõem. A verdade é que você errou. Eu o obstruí, não importa o quanto você queria o contrário”.

Instaura-se, assim, aquela indiscernibilidade que as imagens cristalinas carregam consigo. Se em Cronenberg ou mesmo em *Epidemic* do mesmo Trier, esta indiscernibilidade passava pela figura do ator e de seu papel, ou do real e do imaginário, o texto lido por Jørgen Leth coloca-o à frente de um espelho virtual, no qual vemos Lars von Trier. Quem é que dirige quem em *Os Cinco Obstáculos*? Quem é que impõe obstáculos a quem? E a grande fonte desta indiscernibilidade é o próprio texto de Trier: essa imagem sonora especular. Este texto evidencia, ainda, outra face deste grande espelho que é *Os Cinco Obstáculos*: a tirania de Trier tem uma outra face, a saber, a tirania de Leth. E ambas se anulam. Por mais que Leth quisesse, ele jamais teria obtido total domínio sobre seu *Det Perfekte Menneske*. E é Lars von Trier quem o provoca a este respeito, fazendo-o filmar aquele filme novamente por meio de obstáculos que chegam a angustiar Leth. E por mais que Trier quisesse impor sua autoridade a este por meio de obstáculos técnicos e estéticos, essa imposição nada mais significou que a própria imposição de Leth a Trier. Leth e Trier são, assim, dois autômatos modernos, diretores-modelo. Não mais “tirânicos” impondo regras a seus modelos-atores, mas impondo regras a si mesmos¹⁸³, um ao outro, e também a eles mesmos, com fins de evitar qualquer traço de privilégio do aspecto ativo em relação ao aspecto passivo do fazer da obra cinematográfica. É o cinema como grande vontade de arte, sobrevivendo, mais uma vez, às forças reativas que lhe espreitam por todos os lados...

¹⁸³ É imperioso notar, a este respeito, o “germe” desta empreitada de Lars von Trier. Trata-se do *Voto de Castidade* de seu *Manifesto Dogma 95*. Trata-se de um conjunto de regras e proibições que devem ser seguidas pelos diretores que intentam ganhar o certificado Dogma 95 para seus filmes. Se *Os Idiotas* foi o filme-germe na cinematografia de Lars von Trier para este voto de castidade; talvez *The Five Obstructions* tenha sido a proliferação deste mesmo germe no meio cinematográfico.

Afora a importante contribuição de Trier por meio de *Os Cinco Obstáculos*, vale citar um velho texto de Jean-François Lyotard como uma resposta teórica, em retrospectiva, a Rancière. Esta resposta não só amplia o espectro de argumentação contra Rancière, como também retorna a Lars von Trier por meio de um certo tipo de cinema celebrado pelo teórico francês. O texto ao qual nos referimos é intitulado *O acinema*. Nele, Lyotard afirma que o cinematógrafo é a inscrição do movimento. Escreve-se nele com movimentos – movimentos no plano (o enquadramento, por exemplo); na sequência (os *raccords*...); no filme. Sem contar os movimentos dos sons e das palavras, que se combinam com esses outros movimentos. Porém, alguns desses movimentos possíveis devem ser excluídos. Quer dizer,

“a constituição da imagem da sequência e do filme tem de suportar o custo dessas exclusões¹⁸⁴”.

Mas quais são os movimentos que devem ser excluídos? Por que se torna necessário selecioná-los? Afinal, aceitar todos os movimentos significa aceitar o fortuito, o equívoco, o “mal filmado”. Lyotard reforça que não é partidário do cinema bruto. Ele apenas chega à conclusão de que a eliminação de certos movimentos no cinema tem a função de proteger uma ordem do conjunto cuja razão é a função do cinema:

“que haja ordem nos movimentos, que os movimentos se executem em ordem, que criem ordem¹⁸⁵”.

¹⁸⁴ Lyotard, J. “O acinema” In: *Teoria contemporânea do cinema*, Volume I. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005, p. 219.

¹⁸⁵ idem. *ibidem*.

Em verdade, escrever em movimento leva a se constituírem regras de representação para a localização espacial, de narração para a instanciamento da linguagem. Sua conclusão:

“a chamada impressão de realidade é uma verdadeira opressão de ordens”¹⁸⁶.

Há que se corrigir a conclusão de Lyotard: não é a “impressão de realidade”, em primeira instância, que parece instituir uma ordem que elimina os movimentos “brutos” do cinema, mas sim a narrativa. A impressão da realidade, nos moldes sugeridos pelo teórico, vem como consequência dessa instância anterior em que se situa a narrativa. De qualquer maneira, Lyotard, a partir de sua posição, sugere que a “opressão ao cinema” leva, necessariamente, à aplicação do niilismo aos movimentos. E ele sugere uma analogia interessante ao constatar que os movimentos no cinema não valem por eles mesmos: se os movimentos remetem a outra coisa; então eles se inscrevem no saldo credor ou devedor do livro comercial que é o filme. Ou seja, os movimentos remetem à noção de valor. Assim, ele pode concluir:

“Portanto, o único movimento verdadeiro com o qual se escreve o cinema é o do valor”¹⁸⁷.

¹⁸⁶ idem. p. 220.

¹⁸⁷ idem. ibidem.

Assim, pela lei do valor, um objeto (o movimento) vale enquanto é intercambiável por outros objetos.

“Então, é necessário efetivamente que o objeto se mova para que valha: que processe outros objetos, e que desapareça, com a condição de *ainda dar lugar a outros objetos* (consumo)¹⁸⁸”.

A analogia do movimento-valor de Lyotard não se esgota. Ele a estende, fazendo uma nova e interessante comparação para se chegar à distinção do movimento-valor e do movimento que ele intitula de estéril. A imagem de que faz uso é a do fósforo. Uma vez acendido, um fósforo se consome. E se com esse fósforo acendo o gás para esquentar o café que tomo antes do trabalho, então essa consumição não é estéril. Ela faz parte, antes, do circuito do capital. Lyotard resume a seqüência anterior desta maneira: fósforo – força de trabalho – salário – fósforo. Trata-se de um movimento que respeita uma ordem. Mas eis que surpreendentemente Lyotard sugere o que viria a ser o movimento dito estéril. Assim ele diz:

“Porém, quando a criança esfrega a ponta vermelha do fósforo à toa, é porque gosta do movimento, das cores que mudam, das luzes que alcançam o acme de seu brilho, da morte do pedacinho de madeira, do sibilo. Ela gosta então das diferenças estéreis, que não levam a nada, quer dizer, que não são

¹⁸⁸ *idem.* p. 221.

igualizáveis e compensáveis, das perdas, o que o físico chamaria de degradação de energia¹⁸⁹”.

Não seria como o gozo que leva à perversão, pergunta Lyotard? Não aquele em que há a combinação da pulsão de vida e da pulsão de morte, culminando no retorno por meio da perpetuação da espécie, mas aquele desintegrado do movimento de sua propagação, aquele que, ultrapassando o ponto de não-retorno, derrama as forças libidinais fora do conjunto e à custa do conjunto. A criança produz, assim, um simulacro do gozo em seu componente dito de morte.

Mas onde chega Lyotard a partir deste encadeamento de imagens (a da criança com o fósforo, o gozo estéril)? Na figura do artista. Aquele artista que produz uma obra como simulacro estéril, sem qualquer tipo de função externa a ele mesmo, uma obra cuja finalidade é não ter fim: este é como uma criança que degrada a energia produzida pelo fósforo. Lyotard encontra-se, a partir desta bela imagem, com as palavras de Adorno que dizia que a única arte maior é aquela dos pirotécnicos:

“a pirotecnia simularia perfeitamente a consumição estéril das energias do gozo¹⁹⁰”.

E é a partir desta imagem que Lyotard discute o cinema. Ele intenta conceber um objeto cinematográfico conforme a exigência pirotécnica, a arte cinematográfica com a finalidade maior de não ter um fim ligado, sobretudo, ao circuito do capital. Curiosamente, ele aposta nas formas do cinema experimental e do cinema

¹⁸⁹ idem. *ibidem*.

¹⁹⁰ idem. p. 222.

underground: justamente os cinemas que se apartaram de qualquer instanciação de linguagem ligada à narrativa clássica do cinema da imagem-movimento de Hollywood. Lyotard ainda associa a cada um destes cinemas um pólo: o da imobilidade e o do excesso de movimentos.

Mas como essas palavras de Lyotard podem responder à argumentação de Rancière? Entendemos que Rancière sugere que a montagem restabelece a tirania do diretor sobre os “pedaços de natureza” feitos imagem. Sugere, ainda, que estes pedaços de natureza são a substância a ser manipulada pelo artista, tornando não procedente a vontade deste de buscar o impensado a partir da obra de arte. Não poderíamos entender que Rancière não faz mais nada que, à sua maneira, entender a montagem como esse processo de escolha, do qual fala Lyotard, que elimina alguns movimentos da confecção final do filme? Que esta crítica proceda: não há como negar. Mas ela não estaria ligada a uma concepção bastante reducionista do que vem a ser o fazer cinematográfico? Não estaria atrelada, **necessariamente**, à noção de cinema narrativo e, por conseguinte, tendo como ponto de partida de qualquer argumentação a idéia de que o cinema é linguagem? Rancière, assim, não cairia no mesmo abismo teórico concebido por Christian Metz¹⁹¹ e criticado por Deleuze?

E qual a aproximação que podemos operar entre as apostas de Lyotard, a saber, o cinema experimental e o cinema *underground* que, respectivamente, carregam suas imagens de imobilidade ou de excesso, com a obra de Lars von Trier? Basta vermos os filmes da Trilogia do Coração de Ouro do dinamarquês (*Ondas do Destino*, *Os Idiotas* e

¹⁹¹ Para a teoria de Metz, ver *A significação no cinema*. Há um resumo sobre a obra de Metz feito por Dudley Andrew em seu *As principais teorias de cinema: uma introdução*, bem como uma crítica de André Parente à crença metziana na narrativa clássica em seu *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*.

Dançando no Escuro) que logo percebemos os movimentos bruscos da câmera. A matéria, a substância, nos termos de Rancière, nos aparece em “estado bruto” e não permite qualquer retoque por parte de Trier. E como não associarmos a já comentada imobilidade de Selma e de outros personagens da obra de Trier com a imobilidade patente nos filmes experimentais? Luiz Nazário, em entrevista recente para comentar o lançamento de um box de dvds do cinema underground para a Folha de São Paulo, não reluta em afirmar que há cineastas que trazem em sua filmografia traços do underground. E ele enumera: David Cronenberg, David Lynch e... Lars von Trier¹⁹². O que nos interessa de uma afirmação desta natureza é apenas confirmar, por outros meios, o que já havíamos notado na obra mesma do dinamarquês, sobretudo em *Os Cinco Obstáculos*, e que reitera a importância crítica de seu trabalho, não só para o interior do cinema, mas também para o seu exterior, uma vez que responde contundentemente à crítica muito bem construída de Jacques Rancière.

VI

Façamos um breve resumo. Havíamos notado que *Epidemic* trazia a imagem cristalina como uma expressão, indo do germe ao espelho, da obra se fazendo na obra e o próprio germe contaminando um meio, quando se instaura a indiscernibilidade entre o real e o imaginário dos personagens do filme. Vimos, também, que *Os Cinco Obstáculos*, além de inaugurar imagens especulares por meio das imagens sonoras (a voz-off de Jørgen Leth), uma imagem-cristal determinante para o futuro do próprio

¹⁹² Petermann, C. *DVDs reúnem cinema experimental*. Folha de São Paulo, 15/12/2006, Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1512200607.htm>. Acessado em 15/12/2006.

cinema, repetia o que é patente em qualquer sistema artístico: no caso do cinema, a reflexão do cinema sobre o próprio cinema. Falta, a essa altura deste trabalho, encontrar as imagens-cristal de um dos marcos da cinematografia de Lars von Trier: o filme *Dançando no Escuro*. Para isso, remetemo-nos à situação em que Selma encontra-se na prisão, logo após seu julgamento.

O seu cárcere está ligado ao assassinato que cometeu. Ela seria a culpada do ato de morte de Bill, o policial que havia roubado suas economias e que serviriam para a operação de correção da visão de Gene, seu filho. Talvez este ato de Selma sugira que *Dançando no Escuro* não é, em verdade, um filme que quebra com os vínculos sensório-motores do cinema clássico, do cinema de ação. Afinal, a imagem-ação é, depois que o personagem percebe uma situação dada em um meio, a tentativa de transformar este meio, seja para o “bem”, seja para o “mal”. A ação de um personagem pode suscitar a reação de outro. O que permite a ação se desencadear é a montagem, que conecta a ação de um personagem ao que vem logo a seguir, “o que está por trás da imagem”, a reação de outro. Assim, a sequência do assassinato de Bill seria o desabamento do argumento de que Selma não reage. Afinal, é ela quem atira em Bill. É Selma, também, que utiliza uma caixa de metal para esmagar o crânio do policial logo em seguida.

O grande equívoco de uma interpretação dessa natureza é considerar Selma o ponto original do movimento de reação a Bill. Não se deve ignorar que é Bill mesmo que pede para que ela atire nele. É também o policial que põe a arma do “crime” nas mãos de Selma. E, por fim, é Bill que puxa o gatilho da arma que o atingirá. A origem do movimento não está, portanto, em Selma. É como se ela, como um surfista que pega uma onda e aproveita dos movimentos desta para surfar, “entrasse” no meio do

movimento que se inicia em Bill. Se a heroína vai, em seguida, atirar (e errar vários dos tiros) e, a seguir, destruir o crânio de Bill com uma caixa de metal, deve-se reforçar que são meros movimentos consequentes da ação de Bill em Selma e que se voltam contra ele mesmo. É Bill o “representante” do cinema de ação em *Dançando no Escuro*. É Bill quem suplica, como se soubesse da debilidade motora da heroína, e pede para Selma atirar. Tudo para que ela reate com a lógica da ação-reação. Selma não o faz porque quer, mas porque Bill a faz fazer.

Depois dos bruscos golpes sobre o crânio de Bill com a caixa de metal, os movimentos de Selma começam a perder intensidade, sobretudo porque sua fonte jaz inerte no chão, morto. Um primeiro plano traz uma redução nos movimentos da heroína: são apenas seus dedos da mão que se movimentam, enquanto ela esconde o rosto na blusa suja de sangue que cobre seus braços. Da “ação involuntária” ligada à seqüência dos golpes, passamos para um primeiro plano que desacelera os movimentos de Selma. E quando ela mostra novamente seu rosto, o primeiro plano se confunde com este rosto. Passamos, assim, da imagem-ação, involuntária e deve-se reforçar este aspecto, à imagem-afecção. Passamos de imagens que tendiam a movimentos bem executados para a condição de um rosto que apenas tem uma tendência motora e, assim, só pode transformar aquela intensidade motora tomada do policial em expressão, em linhas de expressão que evidenciam a agonia da heroína e dos seus movimentos. Horrorizada com o acontecido, Selma não reage com o corpo: apenas exprime o horror com seu rosto. Logo em seguida, senta-se enquanto retoma o fôlego e a câmera direciona-se ao seu ouvido. Um novo primeiro plano – um primeiro plano do ouvido de Selma. Este ouvido parece “ver” o que seus olhos já não podem ver – o ouvido de Selma definitivamente olha. Olha para o extracampo, onde há uma velha

vitrola que produz o som de uma agulha emperrada no vinil. A música do disco não é executada. O movimento como música está inibido. O extracampo – uma imagem virtual – confirma a tendência à inibição do movimento de Selma. A imagem seguinte é um plano de conjunto da sala onde ela está. As cores tornam-se intensas e, por este aspecto, como na seqüência do musical na fábrica, sabemos que se trata do imaginário da heroína. A vitrola, pura imagem virtual, atualiza-se para o espectador, mas reforça que estamos no plano virtual do filme.

A música se restabelece e os movimentos que Selma não podia executar tornam-se possíveis como *movimentos de mundo*, conforme definimos este conceito anteriormente. É Bill, e sua esposa Linda, que a levam para fora da casa onde ocorreu o assassinato. E o casal, bem como Gene, o filho da heroína, proferem, como música, palavras de absolvição: Selma está perdoada. É no plano virtual que a utopia se realiza novamente.

É evidente que seu perdão só acontece nesse plano virtual, já que a corte americana condena-a à morte em seqüência posterior. E quando chegamos às imagens de Selma no cárcere, parece que alguns elementos que já estavam presentes na seqüência que acabamos de analisar (a do assassinato de Bill) se repetem como diferença, como um *leitmotiv* “em devir”. No momento em que Selma é chamada para a execução, aquela mesma incapacidade motora que lhe havia tomado logo depois de matar Bill se instaura novamente. O carcereiro aproxima-se e a câmera se volta, em primeiro plano, para Selma: escondendo mais uma vez seu rosto, vemos no máximo ela movimentar seus dedos, como havia acontecido anteriormente. A própria heroína constata à policial que a acompanhou durante os dias de cárcere que suas pernas não funcionam muito bem. O movimento de Selma falha mais uma vez. É a policial que lhe

emprestará movimento. Mas isso não é tudo: ela fará barulho com os pés. E, à semelhança da situação em que Selma ouvia os sons da agulha emperrada no vinil, este barulho fará com que a música tome a tela. As cores tornam-se mais intensas: estamos vendo mais uma vez o imaginário de Selma. Ela caminha pelo cárcere e se encontra com os prisioneiros, acolhendo-os, abrindo suas celas, sugerindo a liberdade de todos eles. Selma subverte o espaço da prisão... assim como havia subvertido o espaço da fábrica onde trabalhava.

É como se cada nova seqüência musical do filme trouxesse cumulativamente consigo elementos que estavam nas seqüências anteriores. Como se as imagens de *Dançando no Escuro* adquirissem “camadas geológicas temporais” que coexistissem num mesmo plano espacial. Não foi essa a descrição feita da seqüência inicial do filme, aquele quadro branco em devir? As imagens seguintes a esse quadro branco, sendo seqüências musicais ou não, sendo imagens da realidade de Selma ou do seu imaginário, parecem, então, funcionar como a atualização daquele quadro branco, pura imagem virtual. Porém, não chega a ser indiferente a distinção entre as imagens de seqüências musicais – o imaginário de Selma – e as seqüências de sua realidade. Afinal, as próprias imagens de seu imaginário são, em si, imagens virtuais. Portanto, imagens virtuais que atualizam, cada vez de uma maneira, outra imagem virtual. Existe em *Dançando no Escuro* um tipo de indiscernibilidade muito peculiar: em vez de imagens virtuais tornarem-se atuais, fazendo com que imagens atuais, por sua vez, tornem-se virtuais, o filme desfila imagens virtuais que se passam ao mesmo tempo como imagens atuais (as seqüências musicais) e que, por essa condição, atualizam a principal imagem virtual do filme (a seqüência do quadro branco). Se estas imagens dos

musicais não são ainda duplas por natureza é porque dependem da existência da grande imagem virtual do filme – aquele quadro branco.

No entanto, ele não é o único. A sequência da execução de Selma também carrega consigo uma indiscernibilidade que já não encontrávamos nas outras sequências do filme. Estas, imagens da realidade e do imaginário de Selma, corriam uma atrás da outra. E o movimento de mundo da sequência musical da fábrica ou da fuga de Selma logo após o assassinato de Bill tinha a função de restabelecer, em alguma instância, o movimento. Estávamos, até aqui, no cinema em crise com a imagem-ação. Só quando Selma é executada que Lars von Trier consuma a passagem das imagens-ação em crise para o cinema das imagens cristalinas: quando já não há mais como saber se estamos a ver o cotidiano insuportável de Selma ou as imagens utópicas e com cores mais intensas do imaginário musical da heroína. Devemos, enfim, analisar esta célebre sequência do cinema universal.

VII

Pos-Scriptum. *Sobre as sociedades de controle* é o texto em que Deleuze expande as idéias de Michel Foucault, contidas em seu *Vigiar e Punir*¹⁹³. O interessante da construção textual que faz Deleuze é a separação entre os elementos históricos, lógicos e programáticos daquilo que ele chama, emprestando o termo de William Burroughs, de sociedade de controle. Esta sociedade representaria, historicamente, uma ruptura com as sociedades disciplinares, situadas nos séculos XVIII e XIX, com o seu apogeu no século XX. As sociedades disciplinares procederiam à organização dos

¹⁹³ Foucault, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.

grandes meios de confinamento. O indivíduo passa de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: família, escola, caserna, fábrica, hospital, prisão – o meio de confinamento por excelência. E a prisão seria o modelo analógico para todos os meios de confinamento. O cinema, segundo Deleuze, teria mostrado internamente o que vem a ser essa moldagem analógica (Deleuze “chamou esses processos de moldagem, pois um mesmo molde fixo e definido poderia ser aplicado às mais diversas formas sociais¹⁹⁴”). Assim diz ele sobre uma obra de Rossellini:

“a heroína de *Europa '51* pode exclamar, ao ver operários, ‘pensei estar vendo condenados...’”¹⁹⁵

As sociedades disciplinares, como constam nos escritos de Foucault, haviam sucedido as sociedades de soberania. E como estas, aquelas seriam um modelo breve, logo substituíveis. Assim, as disciplinas também conheceriam sua crise em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra Mundial:

“sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser”¹⁹⁶

Talvez seja interessante situar o cinema neste contexto histórico das sociedades disciplinares. Afinal, externamente, o cinema constituía-se como mais um espaço

¹⁹⁴ Costa, Rogério. *Sociedade de Controle*. Revista São Paulo em Perspectiva, 18, 2004, pp. 161-167. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/spp/v18n1/22238.pdf> Acessado em 20/10/2006.

¹⁹⁵ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 219.

¹⁹⁶ *idem.* p. 220.

fechado tomando parte da passagem que os indivíduos (eram de indivíduos que se tratava) faziam de casa para o hospital, do hospital para a escola. Passava-se, também, de casa para o cinema. O próprio Chaplin havia sido sensível a isto. Seu *Tempos Modernos* (1936) mostrava contundentemente o herói Carlitos indo para a fábrica e a seguir para a prisão. A prisão como modelo analógico tornava-se evidente a partir dos movimentos mecânicos semelhantes que os corpos executavam tanto na fábrica como nela mesma. Outro aspecto que colocava o cinema a serviço das sociedades disciplinares era, como vimos anteriormente, o seu atributo de “arte das massas”. A massa tornando-se, como discutido anteriormente, um autômato de grandes forças reativas, como o nazismo.

Mas se é possível visualizar elementos externos ao cinema para constatar a participação decisiva que ele teve para a constituição e manutenção das sociedades disciplinares, Serge Daney parece nos sugerir, também, olhar para o interior do cinema e concluir que um certo tipo de imagem, a imagem-movimento, tinha por trás dela o grande modelo analógico daquelas sociedades: os campos de concentração.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que a sociedade disciplinar entrava em crise, a saber, nos anos 50, nos anos do pós-guerra, o cinema da imagem-ação – uma das formas da imagem-movimento – também vivia a sua. Como analisado anteriormente, uma poderosa vontade de arte revelou o devir da imagem-movimento: a imagem-tempo. E esta deveria lutar contra novas forças reativas internas ao cinema, forças estas que têm uma relação íntima, fazem eco às forças da nova sociedade em constituição: a sociedade de controle. O cinema como arte de resistência, não o cinema como um sistema total, mas a parte deste sistema que resiste, deveria, assim, ignorar

as estruturas capengas da ultrapassada sociedade disciplinar e resistir às novas formas de poder.

Em uma palestra dada a estudantes de cinema no ano de 1987, no Brasil intitulada *O ato de criação*, Deleuze especula sobre o que é ter uma idéia em cinema. Diz ele:

“Uma idéia cinematográfica é, por exemplo, a famosa dissociação entre o ver e o falar no cinema relativamente recente, quer seja – tomo os casos mais conhecidos – Hans Jürgen Syberberg, os Straub (os diretores franceses Jean-Marie Straub e sua mulher Danièle Huillet), Marguerite Duras”¹⁹⁷.

Deleuze insiste em dizer que a disjunção entre o visual e o sonoro só pode ser concebida no cinema. E por que não pode ser feita no teatro?

“Poder, pode, mas então, salvo se o teatro dispuser de meios, se dirá que ele a tomou de empréstimo ao cinema. O que não é necessariamente ruim, mas assegurar a disjunção entre ver e falar, entre o visual e o sonoro, é uma idéia tão cinematográfica que isso responderia à questão de saber em que consiste, por exemplo, uma idéia em cinema”¹⁹⁸.

No que consiste essa disjunção?

¹⁹⁷ Deleuze, G. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>. Acessado em 12/01/2007.

¹⁹⁸ idem. *ibidem*.

“Uma voz fala de alguma coisa. Fala-se de alguma coisa. Ao mesmo tempo, nos fazem ver outra coisa. E enfim, aquilo de que nos falam está sob aquilo que nos fazem ver. Esse terceiro ponto é importantíssimo¹⁹⁹”.

Deleuze sublinha este terceiro ponto porque é ele que não pode ser alcançado pelos meios do teatro. O teatro não teria acesso a tal expediente. Ele poderia adotar as primeiras proposições, quer dizer: nos falam de alguma coisa e nos fazem ver outra. Então, o que é genuinamente cinematográfico? A terceira proposição: aquilo de que nos falam põe-se ao mesmo tempo sob aquilo que nos fazem ver.

Esta capacidade pouco explorada no cinema, salvo por poucos cineastas que resistem à mediocridade quantitativa desta arte, é tomada por Deleuze como resistência à comunicação. Deleuze diz que ter uma idéia não é da natureza da comunicação. E tudo do que se fala é irredutível a toda comunicação. Como Deleuze entende a comunicação? Como a transmissão e a propagação de uma informação. E a informação, por sua vez, é um conjunto de palavras de ordem.

“Quando nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. As declarações da polícia são chamadas, a justo título, comunicados. Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgam que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se

¹⁹⁹ idem. *ibidem*.

crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação²⁰⁰”.

Deleuze conclui de maneira surpreendente ao dizer que tudo isso equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema de controle. E reforça o que já havia escrito em seu *Pos-Scriptum...*:

“Um controle não é uma disciplina. Com uma estrada não se enclausuram pessoas, mas, ao fazer estradas, multiplicam-se os meios de controle. Não digo que esse seja o único objetivo das estradas, mas as pessoas podem trafegar até o infinito e ‘livremente’, sem a mínima clausura, e serem perfeitamente controladas. Esse é o nosso futuro²⁰¹”.

Levando em consideração que suas palavras têm fundamento, Deleuze se pergunta o que a obra de arte em geral, o cinema em particular, têm a ver com isso. A arte, tomada como arte de resistência, pode prestar serviço àquilo que se contrapõe diretamente à informação: a contra-informação. Deleuze reforça que a contra-informação só é efetiva quando se torna um ato de resistência. Não que a arte tenha afinidades com a comunicação ou a informação: a arte tem afinidades com a resistência. E como se constitui essa afinidade? A primeira delas, Deleuze descreve ao assumir a posição de André Malraux, certamente a que influenciou André Bazin a escrever seu artigo *Ontologia da imagem fotográfica*. Malraux diz que a arte é a única coisa que resiste à morte.

²⁰⁰ idem. ibidem.

²⁰¹ idem. ibidem.

“O que resiste à morte? Basta contemplar uma estatueta de 3.000 anos antes de Cristo para descobrir que a resposta de Malraux é uma boa resposta. Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte”.

Mas qual outro aspecto da resistência inerente à obra de arte cinematográfica? Aquela disjunção entre o visual e o sonoro certamente é uma pista. Esta disjunção no cinema opera uma “crise perceptiva” no espectador. Acostumado com o cinema da narrativa linear dos filmes de Hollywood, cujo sentido é unívoco²⁰² e que trabalha a favor da comunicação (a propaganda no cinema foi e ainda é uma grande arma), ele é convidado a perceber imagens plurais, que escapam a qualquer tentativa de dar-lhes significados estanques. O cinema medíocre opera por meio de um encadeamento de imagens que sugere que a narrativa a ele associada parece funcionar como uma estrada cujo caminho já é conhecido. Esta “estrada do cinema” funciona, assim, para consolidar o poder da comunicação, da informação, da propaganda, enfim: da sociedade de controle.

É notório assinalar a fascinação de David Lynch pelas estradas, o que pode ser conferido a partir de seu *Estrada Perdida* (1997), culminando em *Cidade dos Sonhos* (2001). A forma como estes filmes resistem à univocidade de sentido das imagens constitui-se já nas estradas que os carros percorrem. Em *Estrada Perdida*, a condução

²⁰² André Bazin sugeria, como dito em capítulo anterior, que a montagem propiciava sentido unívoco aos filmes. Acreditamos, no entanto, que a montagem não se presta somente a este feito. Ela pode, contrariamente, ter o papel de criar este efeito de disjunção entre o sonoro e o visual.

do carro é instável e em algum momento aquela linha reta e contínua da estrada torna-se uma linha de fuga. A partir dela entramos num mundo em que há um tocador de saxofone, sua esposa e um mistério a ser resolvido: as misteriosas fitas de vídeo que o casal recebe e que mostram imagens internas da casa do casal. E quando descobrimos que o saxofonista assassinou sua esposa no futuro daquele passado que vemos na tela, novamente um carro toma a estrada. E mais uma vez este carro encontra uma linha de fuga que põe em crise a identidade deste saxofonista: na prisão, em seu lugar, surge outro rapaz que, quando livre, vai se apaixonar por uma mulher idêntica, mas não igual, à esposa do saxofonista. A crise do “sentido único” das imagens leva, conseqüentemente, à crise de identidade dos personagens.

É evidente que Lynch não opera no cinema aquela disjunção entre o visual e o sonoro, mas à sua maneira resiste ao cinema territorializado pela sociedade de controle por meio da subversão do preceito lógico caro ao seu funcionamento e que tem seu análogo, como é sugerido por Deleuze, na estrada.

O nosso interesse, a esta altura, é concluir com a seqüência final de *Dançando no Escuro*. Como este filme de Lars von Trier pode ser tomado como um emblema de resistência à sociedade de controle a partir do cinema? Justamente por esta última seqüência. Mas para chegar a ela, há que se retomar, mais uma vez, alguns pontos em referência às seqüências musicais que a antecedem. Estas seqüências revelam o arguto entendimento que Lars von Trier tem sobre o que é a disciplina e como ela tem um molde que se aplica, analogamente, a diferentes espaços fechados.

A primeira seqüência logo após a introdução de *Dançando no Escuro* (a já comentada seqüência do quadro branco) é o ensaio que Selma faz para a peça de teatro *A Noviça Rebelde* (1965). Selma canta os ritmos que ficaram conhecidos por

conta da popularização do filme dirigido por Robert Wise. E à medida que vai criando sua própria coreografia para a peça, o diretor, vivido por Vincent Paterson (o coreógrafo de *Dançando no Escuro*), constrange-a, exigindo que faça o que ele sugerir. A disciplina imposta à heroína é tão rigorosa a ponto de Samuel, o diretor, controlar os movimentos do corpo de Selma, mostrando como se deve dançar aquela música que está sendo ensaiada.

Algumas cenas depois, Selma passa do teatro para a fábrica. Com o script da peça em mãos, ela continua a cantar as músicas. O teatro é o análogo da fábrica? O cinema o é igualmente? É inevitável a analogia. O que parece ratificar sua procedência é a reprimenda de Norman, o gerente de sessão da fábrica onde trabalha Selma, quanto a esta cantar enquanto trabalha. Ora, Norman é, assim, o análogo de Samuel.

Da fábrica, depois de um dia estafante, Selma volta para casa. Ela passa, portanto, da fábrica para a casa. Ali, carregando uma caixa com pequenos pacotes a serem montados, ela continua a trabalhar e a ensaiar a peça da qual participará. A casa é o análogo do local de trabalho? Mas também o análogo do espaço do teatro ou do cinema? A própria Selma faz comparação semelhante. Ela sai de sua casa com os pacotes e se dirige à casa de Bill e Linda. Ali, enquanto conversam, Selma sugere que a casa do casal é como uma casa vista nos filmes de Hollywood. Ao que Bill complementa: Linda é como uma estrela de cinema!

Em suma, Lars von Trier consegue demonstrar, por meio de uma narrativa precisa, os encadeamentos imagéticos que sugerem aquilo que a heroína de *Europa '51* (1952), vivida por Ingrid Bergman, já havia enunciado ao comparar uma fábrica com uma prisão (“pensei estar vendo condenados...”). E como já analisado anteriormente, Selma também passará pela prisão. E ali também cantará. A prisão, este espaço que

serve de modelagem analógica para todos os outros espaços fechados da sociedade disciplinar.

Porém, algo se torna inquietante a partir do que foi analisado até aqui. Afinal, o cinema não deveria se preocupar em subverter o espaço da sociedade de controle em detrimento da falida sociedade disciplinar? Sem dúvida. Mas como negar que

"existe todo tipo de resquício de sociedades disciplinares, que persistirão por anos a fio"²⁰³?

O fato é que *Dançando no Escuro* é um grande filme de subversão deste espaço disciplinar. Não é necessária a retomada das seqüências musicais da fábrica, da casa de Bill ou da prisão para reforçar tal constatação. A análise feita anteriormente para estas seqüências é suficiente para esboçar do que trata a utopia veiculada pelas imagens do cinema de Lars von Trier e com a qual temos simpatia. Porém, isso não significa que o cineasta dinamarquês simplesmente ignora os controlatos da sociedade de controle. Isso não significa, igualmente, que a obra de Lars von Trier não resista, quer dizer, que não conspire a favor de algo que seria um análogo à contra-informação como resistência.

Sabemos de antemão que *Dançando no Escuro* em particular, e a obra de Trier em geral, são representantes de um cinema que surgiu com o pós-guerra. Em termos deleuzeanos, a obra de Trier é tributária do cinema da imagem-tempo, o cinema que, em seus primeiros feitos, resistia tanto à disciplina, que agonizava, como à nova forma de poder que se instaurava, o controle. Em capítulo anterior, vimos que o sociólogo

²⁰³ Deleuze, G. *op. cit.*

Laymert Garcia dos Santos afirmava que *Dançando no Escuro* era uma obra-limite em uma época-limite, como se o passado, o presente e o futuro do cinema convergissem numa obra para encenar a paixão do homem do século 20. A força de tal afirmação nos conduziu a questionar: em que medida o “todo” do cinema, ou melhor, o seu passado, presente e futuro, poderiam passar por um único filme? Acreditamos que *Dançando no Escuro* logra este feito justamente por combinar ao mesmo tempo imagens-movimento em crise com imagens-tempo que decretam definitivamente a crise daquelas. Sem dúvida, a subversão dos espaços disciplinares nas seqüências musicais presta-se a esse serviço. *Dançando no Escuro* traz consigo o passado do cinema e o “enterra” por meio das imagens do novo cinema que surgiu nos anos do após-guerra. Mas, por mais que este filme traga o passado do cinema consigo, ele se abre para o futuro, para o futuro do cinema, para o futuro da humanidade, do homem, como bem menciona Laymert Garcia dos Santos em seu artigo. Como isso acontece? Por meio da cena de execução de Selma.

O primeiro aspecto a ser destacado desta seqüência é a semelhança que a sala de execução tem com uma sala de cinema. A execução de Selma é testemunhada pelos outros personagens do filme como se eles assistissem a um filme: um filme de imagens-tempo. Linda, a esposa do policial assassinado, não suporta ver tais imagens. O tempo todo ela permanece com o rosto abaixado. Com o fim da execução, os policiais encarregados do enforcamento da heroína fecham as cortinas daquela sala, fazendo-nos lembrar das antigas salas de cinema que abriam e fechavam suas cortinas para o início e o término da projeção do filme. Portanto, esta execução ocorre como um filme dentro de um filme. Faz-nos concluir, portanto, que se trata de mais uma grande imagem cristalina na obra de Lars von Trier.

A execução é conturbada em seus primeiros momentos. Embora Selma não profira as palavras de que tem direito, logo em seguida, amedrontada, cai no chão. O encarregado de conduzir sua execução pede uma prancha que a imobilizará por completo. Depois da prancha imobilizadora, os policiais colocam em Selma um capuz. No entanto, pela primeira vez a heroína reage. Ela tem necessidade de respirar. A pedido da policial que acompanhou a heroína no cárcere, o capuz é retirado.

Mas é o inusitado da cena seguinte que nos chama a atenção. Cathy, vivida por Catherine Deneuve, mera espectadora do “filme-execução” de Selma, sobe as escadas laterais da sala, as quais lhe dão acesso ao local onde está Selma. É como se Cathy entrasse no filme a que assistia. Curiosamente, há um belo filme de Buster Keaton, *Sherlock Jr.* (1924), em que o personagem de Keaton, um homem que queria ser detetive e que também trabalhava como projetista do cinema de sua cidade, adormece. Ele adormece diante da máquina de projeção e, quando sua imagem duplica (e aí sabemos que ele está a sonhar), ele se encaminha em direção à tela do cinema e entra no filme que projetava. São imagens-sonho deste personagem. A aproximação que se pretende entre este personagem e Cathy não é gratuita. Afinal, *Dançando no Escuro*, como vimos, é constituído de inúmeras imagens-sonho de Selma, imagens que podem até ser tomadas como um grande sonho coletivo, como utopia.

Digamos, portanto, que a ida de Cathy até Selma é uma “imagem-sonho”. Mas levemos em consideração, também, que se trata de uma imagem-sonho distinta. Primeiro porque as cores do filme não se tornam mais intensas. Nem mesmo se inicia uma canção em que todos dançam. Desta vez, o sonho, que antes nos aparecia como imagem-virtual, como o imaginário de Selma, imiscui-se com a realidade daqueles personagens. Temos, assim, uma grande indiscernibilidade entre o sonho e o estado de

vigília, entre o real e o imaginário de Selma e dos outros personagens. São imagens duplas, contendo em si, ao mesmo tempo, sua face atual e sua face virtual. Há, porém, mais uma forma de compreender porque se trata de uma imagem-sonho distinta. Como Cathy sobe até Selma para entregar os óculos de Gene, podemos dizer, também, que se trata de um sonho que tem sua realização *ao mesmo tempo* em que se sonha. Gene foi operado: ele pode ver porque Selma se sacrificou por ele. Gene, que não está presente na execução, é compelido ao extracampo. Como imagem virtual, ele faz com que o filme se abra para um Todo. Gene, um gene, um germe, tem a função de contaminar este todo, um meio. E este meio deve ser um novo mundo a se constituir. O extracampo, onde está Gene e o mundo, faz as vezes de uma imagem-cristal, o cristal como germe, que contamina um meio.

E Selma, sabendo da operação bem sucedida do filho, já não teme mais a morte. Desta vez seu ouvido se volta para as batidas de seu coração. Estas lhe darão o ritmo para entoar mais uma canção, cujo título é “New World”, um novo mundo. Como na cena em que Cathy sobe as escadas para entregar a Selma os óculos do filho, não há efeitos que evidenciam que estamos em um musical. As cores não se intensificam; ninguém dança. Mais uma vez o que se dava como virtual não se reduz ao imaginário da heroína. O virtual corre atrás daquilo que é atual na mesma imagem, no mesmo plano. É a grande imagem cristal do filme: a consumação da utopia que se realizava no plano virtual, mas que agora se atualiza num estado de coisas. Lars von Trier parece nos dizer que se o mundo deve se renovar, isso já está dado. E se esta transformação é o futuro; então o futuro acompanha a imagem da última canção de Selma, acompanha o presente que está dado. Aquilo que é presente no tempo do filme carrega, portanto, uma abertura para o futuro.

Deleuze insiste em afirmar que, embora a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, aspecto que quisemos demonstrar neste último capítulo,

“sua irreducibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual²⁰⁴”.

Mas o que é atual na imagem? É sempre um presente. E este presente sempre muda ou passa. O presente se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. O presente deve passar ao mesmo tempo em que é presente. Assim, Deleuze conclui:

“É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. (...) O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular²⁰⁵”.

Assim, o que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo:

“já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, (...) que desdobre o

²⁰⁴ Deleuze, G. *op. cit.*, p. 99.

²⁰⁵ *idem. ibidem.*

presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do *futuro* (grifo meu) e a outra caindo no passado²⁰⁶.

Esta sequência da última canção de Selma parece justamente confirmar esse elemento fundamental da imagem-cristal. Por um lado, enquanto Selma canta, o presente carrega consigo o passado. Podemos, por esta primeira aproximação, constatar como a canção entoada por Selma tem a função de ratificar a subversão dos espaços disciplinares, os quais têm nesta prisão onde está a heroína, o grande modelo fixo. Por outro lado, este presente passa e se abre, portanto, para o futuro. Mas este futuro pode suscitar algumas ambigüidades. Afinal, o futuro das sociedades disciplinares são as sociedades de controle... É este futuro que resulta da utopia em *Dançando no Escuro*? Certamente não. Ao contrário, é a este futuro que o filme deve resistir. E eis que o ato de consumação da utopia deste outro mundo possível acontece justamente no momento em que Selma cai e é destroncada, quando tudo parecia ter sido em vão.

O que vemos são as cortinas da sala de execução se fechando, como se o filme tivesse acabado, como se a canção que Selma entoou tivesse sido a última possibilidade da realização da utopia. Porém, Lars von Trier ousa em acreditar, em manter as esperanças. Em segundo plano, o corpo da heroína jaz inerte. O dinamarquês parece criar ao mesmo tempo uma espécie de distanciamento e de aproximação entre a heroína e o espectador. Não há como o espectador não desviar seus olhos dessa imagem terrível, como se fosse ele um personagem de um filme do cinema da imagem-tempo. Esta aproximação, portanto, garante, por outro lado, o

²⁰⁶ idem. p. 102.

distanciamento que supostamente existe nesta terrível situação. Sem contar que se não há reação do “personagem-espectador”, o tempo se instala. O fato é que Trier não permite que se realize a participação afetiva entre o personagem e o espectador. Por que talvez seja sua intenção produzir este efeito? Para que o espectador desvie seu olhar para o primeiro plano que coexiste com essa imagem terrível em segundo plano: a inscrição de uma espécie de intertítulo. Nele, podemos ler:

“Dizem que é a última canção
Mas eles não nos conhecem
Só será a última canção
Se deixarmos que seja”.

Há que se ver neste recurso de Trier um retorno ao passado do cinema. Mas não um retorno como um movimento retrógrado. Pelo contrário, como uma tentativa de redimir o cinema de sua aventura rumo aos campos de concentração e, em relação ao seu passado mais recente, rumo ao controle máximo, ou seja, seu vínculo com o complexo sistema de informação e propaganda. No entanto, o mais significativo destas palavras é a insistência de que a última canção não foi entoada. Devemos lembrar que as canções em toda a obra nos remetiam à utopia como um virtual que pode se atualizar a qualquer instante. Mas o que nos leva a ver nas imagens de *Dançando no Escuro* a confirmação destas palavras incisivas que lemos na tela? Por um lado, o fato de que vemos por meio desta última seqüência o desfile do passado, do presente e do futuro ao mesmo tempo. Vemos um cristal. O cristal, segundo Deleuze, não é o tempo. Mas vemos o tempo dentro do cristal. Porém, não o tempo como Chronos, mas como

Cronos. Se passado, presente e futuro coexistem; como podemos dizer que aquilo que é último não pode, paradoxalmente, ser, também, primeiro? Em que circunstância temporal a última canção de Selma é, realmente, última? Além disso, o passeio vertical que a câmera faz em direção ao intervalo entre dois dos últimos fotogramas do filme logo que as cortinas da sala de execução se fecham (estas cortinas sugerindo, aparentemente, que o filme terminou) não deixa dúvidas: este passeio vertical é a ascensão do espírito de Selma. Mas para onde? Muitos questionavam em *Gertrud* (1964), de Carl Th. Dreyer, para onde teria ido Gertrud. E a resposta que Deleuze dá: para o extracampo, ou seja, a quarta dimensão da imagem – a dimensão do tempo. Para onde teria ido Selma? Para o extracampo, esta instância virtual, esta dimensão do tempo onde as imagens utópicas de *Dançando no Escuro* aconteciam, acontecem e vão sempre acontecer. Eis a resposta de Trier às forças reativas da sociedade de controle: a resistência – a resistência de Selma na dimensão virtual do tempo. Ali ela pode continuar, eternamente, a entoar aquela que deve ser a derradeira canção do filme que está ainda por ser feito, embora já o tenha sido...

Considerações Finais

A que conclusão podemos chegar a partir desta breve investigação? A indagação que orientou esta pesquisa teve como fonte o panorama geral que Fredric Jameson deu àquilo que ele chamou de “pós-modernismo”. Nas suas obras aqui citadas, vimos que sua crítica relacionava-se à falta de profundidade, quer dizer, à superficialidade espaço-temporal que a obra de arte passou a assumir a partir de sua total mercantilização. E sendo simpático à hermenêutica do Heidegger de *A origem da obra de arte*, estabeleceu que no tempo em que viveu o “moderno” van Gogh, aquele tempo e aquele espaço eram motivos de representação. Estes teriam sido, contudo, furtados no período da arte “pós-moderna”. Isso o levou a operar uma fissura na História – modernos é o que não éramos mais...

O que nos instigou foi a radicalidade da crítica de Jameson. Não haveria algo que resistisse a essa condição de superficialidade por ele apregoada, mesmo sendo factível a oposição entre o moderno e o pós-moderno? A arte teria esgotado suas possibilidades como elemento de resistência neste novo período que se instaurou a partir do pós-guerra? O tempo na obra de arte teria se esvaído objetivamente?

Tivemos que, por um lado, aceitar a argumentação de Jameson. Em termos quantitativos, e não foi esse o caminho tomado por este trabalho, talvez ele tenha razão. A grande parte da produção artística, especificamente cinematográfica, não passa de mero cosmético. Gilles Deleuze não deixou de mencionar, à sua maneira, que o cinema morria de sua mediocridade quantitativa. Porém, a chave interpretativa deleuzeana nos deu armas para rebater as críticas de Jameson em outra instância. O

problema todo foi que Jameson, que tanto exigia profundidade para a obra de arte, negou justamente a produção artística mais fértil e próxima de alcançar esse feito. O norte-americano criticou o Robbe-Grillet da literatura e, por conseguinte, do cinema. Não deixou de incluir Godard entre os pós-modernos sem profundidade.

O que fizemos foi, dando maior contemporaneidade à crítica de Jameson, indagar se cineastas atuais confirmariam, por meio da sua produção, a constatação que o norte-americano chegara em relação aos autores supracitados – a saber, se não haveria mais resistência. E *Elefante* de Gus van Sant tornou-se, para nós, um “aquecimento”. Afinal, foi a obra de Lars von Trier que nos tomou mais atenção. Em relação a *Elefante*, constatamos que Gus van Sant objetivou restituir a *duração* aos personagens do filme. De meras coisas descartáveis, mortos gratuitamente como num cenário de guerra, o cineasta conferiu-lhes “humanidade”. O que mais vimos no filme foi o tempo em profundidade. *Elefante* era, assim, a maneira de respondermos à crítica de Jameson.

O próprio tema da guerra poderia ter sido mais explorado. E Godard poderia ter sido nossa chave de aproximação com esse tema. Teria sido bastante fértil um percurso sobre sua obra mais recente, na qual ele já utiliza até mesmo do vídeo como instrumento para pensar o cinema²⁰⁷. Este ato de pensar sobre o próprio meio a partir do qual ele produz sua obra tem grande aproximação com a produção cinematográfica de Vertov. Este, para negar a reificação da mercadoria, negou a mercantilização do filme. Para isso, demonstrou no próprio filme como um filme é produzido.

À sua maneira, Godard faz o mesmo. E a reificação da mercadoria toma uma dimensão mais abrangente a ser combatida: ela se conecta causalmente à

²⁰⁷ Dubois, P. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo, Cosas & Naif, 2004.

mercantilização do filme que, por sua vez, é resultado, em primeira instância, da reificação do homem, da humanidade. É a guerra o elo de transformação dos homens em meras coisas descartáveis, como mercadorias sem valor que não valem mais que um mero instante. E a guerra é o tema de seu vídeo *L'origine du XXIème siècle* (2000). Não tardou para que um longa do cineasta franco-suíço reproduzisse o argumento do *L'origine...*: no caso, *Nossa Música* (2004). Ambas as obras trazem imagens de guerras. Guerras documentadas pelo cinema. Guerras produzidas pelo cinema.

Talvez a ambigüidade desta última frase seja efeito de algo que já foi pensado sobre o cinema a partir de dois de seus aspectos: por um lado, o estético; por outro, o técnico. Por meio da estética, a saber, por meio do seu atributo de encadeamento de imagens (a montagem orgânica, nesse caso), Serge Daney fala de certo cinema (o da imagem-movimento, nos termos de Deleuze) que tinha, por trás deste encadeamento, os campos de concentração. Por meio da técnica, Paul Virilio encontra uma aproximação desconcertante entre guerra e cinema: é o mesmo dispositivo técnico que está por trás do funcionamento das metralhadoras e da máquina projetora de imagens do cinema...²⁰⁸ Sendo assim, para o cinema, “produzir” a guerra não significa apenas contar histórias sobre as guerras da História; mas também ser instrumento que é levado ao combate, como arma, como “tambor” que dispara imagens contra o inimigo²⁰⁹. O fato é que a resistência de Godard tem sua origem nessa terrível conclusão.

Mas qual chave interpretativa nos acompanhou na análise de *Elefante* como resposta à crítica equivocada de Jameson? A teoria de Deleuze para o cinema. Seu

²⁰⁸ Ver Virilio, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo, Scritta, 1993.

²⁰⁹ Não há como não citar, nesse interim, o artigo de Laymert Garcia dos Santos sobre a participação da mídia televisiva na Guerra do Golfo. Para isso, ver Santos, Laymert G. dos. “A televisão e a guerra do Golfo” in A. Parente (org.), *Imagem máquina - A era das tecnologias do virtual*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, pp. 155-161.

entendimento de que os anos do pós-guerra fizeram surgir um cinema cujas imagens eram a apresentação direta do tempo parecia sugerir o equívoco do teórico norte-americano. O cinema em particular veicularia nas telas o tempo que Jameson viu ser suprimido a partir deste mesmo período (os anos 50 em diante). Portanto, de Jameson a Heidegger como ponto de partida, a investigação se munuiu de Deleuze, e seus livros sobre cinema, como contrapartida. Conseqüentemente, Bergson e seu *Matéria e Memória*, acompanharam esse contraponto teórico.

Logo em seguida, delineamos a relação entre Deleuze e Bergson para, por fim, encontrar as três principais formas da imagem-movimento: as imagens-percepção; as imagens-afecção; e as imagens-ação. Teria sido fértil uma incursão mais aprofundada nesta última forma da imagem-movimento. Afinal, Lars von Trier, cineasta que esteve no centro das atenções deste trabalho, parece estar desmascarando, por meio de seus últimos filmes, *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), o que haveria por trás das imagens-movimento, atrás de seus clichês²¹⁰: autoritarismo. O que nos orientaria para chegar a essa conclusão seria o belo trabalho de Rodolfo Scachetti, intitulado *Olhe bem mais de perto: Beleza Americana e A Personalidade Autoritária em foco*. Nele, Scachetti sugere que em *Beleza Americana*, alguns personagens passam por testes de apercepção temática e reagem de maneira a revelar o lado autoritário que possuem. Entendemos que esta reação citada por Scachetti é a própria imagem-movimento e que por outros meios, enfim, ele viu o que Deleuze assumira de Serge Daney: a imagem-movimento carregava consigo um germe que culminaria no nazismo. Quem poderia negar que Grace, personagem principal da trilogia *Estados Unidos: terra das oportunidades*, não é

²¹⁰ Sobre os clichês da imagem-movimento associados às imagens de guerra, ver a tese de Mauro Luiz Rovai, intitulada *Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos "Alegres" no filme "O Triunfo da Vontade", de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema*.

a personificação deste autoritarismo ao reagir contra os seus algozes, tanto em *Dogville* quanto em *Manderlay*?

O fato é que, infelizmente, esta parte da investigação não pôde ser levada adiante. Com isso, das diferentes formas da imagem-movimento, chegamos à crise da imagem-ação e à conseqüente instauração das imagens óticas e sonoras da imagem-tempo. E *Dançando no Escuro* nos confirmou o que já havíamos constatado para *Elefante*. Foram as imagens-tempo em forma de imagens-sonho que fizeram Selma, a personagem principal do filme, resistir e subverter o espaço disciplinar da fábrica onde trabalhava.

E quando passamos do grande circuito que estas imagens-sonho constituíam para o pequeno circuito que elas continham – as imagens-cristal – culminamos na seqüência derradeira de *Dançando no Escuro*. Ali, a distinção marcante que existia entre as imagens-sonho das seqüências anteriores, imagens virtuais, e as imagens atuais da vigília da heroína Selma, já não existia mais. A seqüência final de *Dançando no Escuro* encadeava imagens duplas por natureza. Imagens que ao mesmo tempo eram atuais e virtuais – imagens cristalinas. Imagens que, por sua vez, continham o tempo em pessoa. E a abertura para o futuro que *Dançando no Escuro* opera era a grande mensagem de utopia do filme. Era o tempo, aquele mesmo tempo que Jameson não encontrou no cinema contemporâneo, que lançava o filme para o futuro e fazia Selma, mesmo que morta, resistir numa quarta dimensão da imagem.

Podemos, então, concluir que o todo do cinema da imagem-tempo é um grande repositório de resistência? Podemos, ingenuamente, ignorar as forças reativas que o carregam para uma possível capitulação? Evidentemente não. Devemos compreender, no entanto, que a imagem-tempo, segundo as palavras de Hervé Joubert-Laurencin, se

constituiu como o devir da imagem-movimento. Em outras palavras, uma poderosa vontade de arte liberou novas forças que fizeram o cinema superar o autômato territorializado pelo nazifascismo e por Hollywood. E a própria imagem-tempo teve que criar seus novos autômatos de resistência. Não mais às disciplinas, mas aos controlatos. Mas se a imagem-tempo está em constante ameaça de territorialização, de se tornar um grande clichê, devemos, então, entender que uma poderosa vontade de arte pode liberar novas forças de resistência. Deleuze exige dos novos autores que eles extraiam uma Imagem de todos os clichês para erigi-las contra estes. *Dogville* e *Manderlay* não seriam “partes integrantes” dessa grande Imagem? Lars von Trier não estaria por meio destes seus novos filmes mantendo em dia a renovação da arte cinematográfica contra a sua capitulação? Acreditamos que sim. E contar um novo capítulo desta saga de resistência, e até mesmo ver que outros cineastas o acompanham nesta empreitada – os casos de Godard, Cronenberg, Lynch, dos Straub – seria algo muito fértil para novas pesquisas em cinema.

Referências bibliográficas

- Aguiar, T. M. M. *Godard polifônico – genealogias do cinema moderno*. Tese/Unicamp, Campinas, 2001.
- Andrew, D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2002.
- Aumont, J. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1995.
- Bazin, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- Beaulieu, A. *Accords e faux raccords entre les conceptions du cinema de Jean-Luc Godard e de Gilles Deleuze*. Revista Cinemas, vol. 13, no. 3.
- Benjamin, W. "Pequena História da Fotografia" In: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Bergson, H. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro, Ed. Opera Mundi, 1973.
- _____. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Burch, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- Costa, Rogério. *Sociedade de Controle*. Revista São Paulo em Perspectiva, 18, 2004, pp. 161-167. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/spp/v18n1/22238.pdf> Acessado em 20/10/2006.
- Deleuze, G. *Bergsonismo*. São Paulo, Ed. 34, 1999.
- _____. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- _____. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&language=1>. Acessado em 12/01/2007.
- Deleuze, G. e Guattari, F. "Introdução: Rizoma" In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 1*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

- Dubois, P. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo, Cosas & Naif, 2004.
- Fisher, J. *Deleuze in a Ruinous Context: German Rubble-Film and Italian Neorealism*. Revista Íris, n. 23, Primavera, 1997, pp. 53-74.
- Foucault, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- Gerace, J. R. das N. *O cinema de Lars von Trier: Dogmatismo e subversão*. Tese/UFMG, 2006.
- Heidegger, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1977.
- Jameson, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.
- Joubert-Laurencin, H. *Sepulcro de André Bazin*. Revista Imagens, no. 8, maio/agosto, 1998.
- Lyotard, J. "O acinema" In: *Teoria contemporânea do cinema*, Volume I. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005.
- Machado, R. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro, Graal, 1990.
- Metz, C. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Parente, A. *Alphaville, capital da dor*. Revista Imagens, n. 7, 1996, pp. 80-87.
- _____. *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.
- _____. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, Papirus, 2000.
- Pelbart, P. P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva : FAPESP, 1998.
- Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, Ed. 34, 2005.
- _____. *La fable cinématographique*. Paris, Editions du Seuil, 2001.
- _____. *Le destin des images*. Paris, La fabrique éditions, ano ?.
- Rodowick, D. N. *Deleuze's Time Machine*. Durham and London, Duke University Press, 1997.

Rovai, M. L. *Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos "Alegres" no filme "O Triunfo da Vontade", de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema*. Tese/USP, 2001.

Santos, L. G. dos. *O cinema utópico de Lars von Trier*. In: *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo, Ed. 34, 2003.

_____. *A televisão e a guerra do Golfo* in A. Parente (org.), *Imagem máquina - A era das tecnologias do virtual*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, pp. 155-161.

Scachetti, R. *Olhe bem mais de perto: Beleza Americana e A Personalidade Autoritária em foco*. Tese/Unicamp, 2006.

Trifonova, T. *A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema*. University of Wisconsin System, Revista SubStance, Edição 104, Vol. 33, Número 02, 2004.

Virilio, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo, Scritta, 1993.

Referência Filmográfica

- Alemanha Ano Zero*. (*Germania Anno Zero*, Itália, 1948). Direção: Roberto Rossellini.
- Alphaville: Capital da Dor* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, França, 1965). Direção: Jean-Luc Godard.
- A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, Estados Unidos, 1965). Direção: Robert Wise.
- Ao Azar Balthazar* (*Au hazard Balthazar*, França, 1966). Direção: Robert Bresson.
- Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, França/Estados Unidos, 2001). Direção: David Lynch.
- Dançando no Escuro* (*Dancer in the Dark*, Dinamarca/Suécia/Islândia/França/Estados Unidos, 2000). Direção: Lars von Trier.
- Deserto Vermelho* (*Il Deserto Rosso*, Itália/França, 1964). Direção: Michelangelo Antonioni.
- Det Perfekte Menneske* (idem. Dinamarca, 1967). Direção: Jørgen Leth.
- Dogville*. (idem. Dinamarca /Suécia/França/Noruega/Holanda/Finlândia/Alemanha/Estados Unidos/ Grã-Bretanha, 2003). Direção: Lars von Trier
- Elefante* (*Elephant*, Estados Unidos, 2003). Direção: Gus van Sant.
- Epidemic* (idem, Dinamarca, 1987). Direção: Lars von Trier.
- Estrada Perdida* (*Lost Highway*, França/Estados Unidos, 1996). Direção: David Lynch.
- Europa* (*Zentropa/Europe*, Dinamarca/Alemanha/França/Suécia/Holanda, 1991). Direção: Lars von Trier.
- Europa '51* (idem, Itália, 1952). Direção: Roberto Rossellini.
- eXistenZ* (idem, Canadá, 1999). Direção: David Cronenberg.
- Gertrud* (idem, Dinamarca, 1964). Direção: Carl Th. Dreyer.
- Janela Indiscreta* (*Rear Window*, Estados Unidos, 1954). Direção: Alfred Hitchcock.
- Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, Itália, 1948). Direção: Vittorio De Sica.
- L'origine du XXIème siècle* (idem. França, 2000). Direção: Jean-Luc Godard.

Manderlay (idem, Dinamarca/Suécia/Holanda/França/Alemanha/Grã Bretanha, 2005). Direção: Lars von Trier.

Nanook, o esquimó (*Nanook of the North*, Estados Unidos, 1922). Direção: Robert Flaherty.

Nossa Música (*Notre Musique*, França/Suíça, 2004). Direção: Jean-Luc Godard.

O Gabinete do Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Alemanha, 1920). Direção: Robert Wiene.

Ondas do Destino (*Breaking the Waves*, Dinamarca/Suécia/França/Holanda/Noruega/Islândia, 1996). Direção: Lars von Trier.

Os Cinco Obstáculos (*De Fem Benspænd*, Dinamarca/Suíça/Bélgica/França, 2003). Direção: Lars von Trier.

Os Idiotas (*Idioterne*, Dinamarca/Suécia/França/Itália/Holanda, 1998). Direção: Lars von Trier.

Sherlock Jr. (idem, Estados Unidos, 1924). Direção: Buster Keaton.

Spider: Desafie sua Mente (*Spider*, Canadá, 2002). Direção: David Cronenberg.

Stromboli (idem, Itália, 1950). Direção: Roberto Rossellini.

Tempo de Guerra (*Les Carabiniers*, França, 1963). Direção: Jean-Luc Godard.

Tempos Modernos (*Modern Times*, Estados Unidos, 1936). Direção: Charles Chaplin.

Umberto D (idem, Itália, 1952). Direção: Vittorio De Sica.

Viagem à Itália (*Viaggio in Italia*, Itália, 1954). Direção: Roberto Rossellini.