



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**SYLVIA BEATRIZ BEZERRA FURTADO**

**IMAGENS QUE RESISTEM**

**O INTENSIVO NO CINEMA DE ALEKSANDER SOKUROV**

Fortaleza- Ceará

2007

**SYLVIA BEATRIZ BEZERRA FURTADO**

**IMAGENS QUE RESISTEM**

O intensivo no cinema de Aleksander Sokurov

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção de grau de Doutora em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Soares Lins

Fortaleza- Ceará

2007

**TERMO DE APROVAÇÃO**

SYLVIA BEATRIZ BEZERRA FURTADO

**IMAGENS QUE RESISTEM**

O intensivo no cinema de Aleksander Sokurov

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Sociologia,  
Universidade Federal do Ceará, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. **André de Souza Parente**\_\_\_\_\_

Doutor em Comunicação pela Universidade de Paris VIII

Prof. Dr. **Antonio Carlos Rodrigues de Amorim**\_\_\_\_\_

Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. **Daniel Soares Lins** – Orientador.\_\_\_\_\_

Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris VII

Prof. Dr. **Sylvio de Sousa Gadelha Costa**\_\_\_\_\_

Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará

Prof. Dra. **Meize Regina Lucas de Lucena**\_\_\_\_\_

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Fortaleza, 25 de junho de 2007.

A  
Christiana Vianna,  
um anjo de todos nós.

Para Nana, minha filha.  
Aos meus pais, Assis e Silvia Furtado, e  
ao meu companheiro Alexandre Barbalho.

## AGRADECIMENTOS.

Talvez não tenha sido assim, isso não importa: Havia um cinema e uma criança. Uma Rural que circulava com uma radiadora anunciando a próxima sessão do “Cine 9 de Julho”. A criança brincava de bilheteira, onde um dinheiro velho, mal cheiroso e amassado chegava de mão em mão. Cada cédula ganhava as cores das carteiras de cigarros Hollywood, Continental. Coisa de brincar.

Da cabine de projeção saltavam Tarzan e Jane, florestas perigosas e algumas histórias de amor. Os filmes chegavam pelo expresso russo, na madrugada, quando muitos sentavam nas calçadas, em cadeiras de balanço e enrolados em lençóis brancos, por conta do frio que chegava com o vento Aracati. Bom ver quem descia, quem havia chegado de Fortaleza, sempre contando histórias que não concerniam à criança, mas lhe chamavam a atenção.

Essas imagens agradeço aos meus pais, Assis e Silvia Furtado. Ele, um aventureiro – aquele que gosta do que virá - apaixonado pelo futebol e que me ensinou a gostar de jornais, me levando em sua bicicleta para distribuir as notícias, que também escrevia, como correspondente. Ele que também fez as vezes de projetorista numa outra sala de cinema de Russas. Ela, uma professora que amava geografia e sabia dizer onde ficava cada país, sempre apontados nas páginas do Atlas Geográfico, um livro lindo, cheio de mundo, climas, línguas, religiões e relevos.

Tudo que veio depois se embaralha. Vontade de viajar, ver de perto cada página daquele velho Atlas. Escrever para jornais. Quanto aos filmes, como diz o Alexandre, tenho ficado cada vez mais chata. De medo, são tantos filmes ruins! Obrigada, pelos livros, pelo cuidado quando a minha linha da vida fica bambeando, e pelo amor. Voltando aos filmes, prefiro ver os que quase nunca passam no cinema. O melhor é aquele que o amigo passou. Foi por este caminho, dos amigos, que encontrei Sokurov. Nada menos que pelas mãos carinhosas e gentis do Firmino Holanda. Obrigada, Firmino. Para você, toda a minha admiração. No seu caminho, quase igual a você, nas pesquisas de cinema, só o

Veras. Precisou, ele tá lá. Baixa tudo que eu nunca vi, nem encontrei nos lugares por onde andei. Obrigada, meu Veras, pelas conversas, os encontros, os filmes. Obrigada que é também para todos os amigos do Alpendre, que são muitos, mas, peço, seja dado através do Kiko Alves, um deus blasé que faz muito bem ao mundo.

Por falar em mundo, coisa boa foi ficar perto do Clóvis, em Lisboa, durante o período da bolsa sanduíche. Muita obrigada, Clóvis, pela boa companhia. A Isa, sou grata por Lisboa, mas muito, muito mesmo, pela Turquia. Os sons das mesquitas, os cheiros e as cores dos mercados e a vida no Bósforo desde então habita em nós. Pois, pois, obrigada, Adelaide, das minhas amigas a mais lusitana, pelo saber à paixão. A Lídia e ao Fabinho, pela tão boa acolhida. Coisa que o David Linhares, essa aposta na vida, sabe bem o que é. Obrigada, David, pela dança e a alegria. Os dias em Paris, perdidas pelas ‘banlieues’ em busca de distribuidoras de filmes do Sokurov, foi bem melhor com você, o Jean e sua linda família.

Os créditos dos amigos são enormes. Peço pra minha Janaína, que adora ser a primeira a dá as boas novas, para sair dando cheiros agradecidos. Jana, se puder, diga primeiro para Chrisinha, é que essa tese eu fiz pra ela. Sei que não vale nada comparada a falta que ela nos faz. Uma falta maior que cada um de nós, que nos encontramos, ainda, por aqui: Ethel de Paula, Bíbina Chacon, Rita Estela, Ana Cláudia, Rosa Primo, Márcio Caetano, Izabel Gurgel, Luiz Sabadia, Paulinho Mamede, Abelardo Camurça, Xico Aragão, Eduardo Frota, Silvia Bessa, Pádua Pires, Clara Virgínia, Alfredo Pessoa e cada um dos que fazem a Escola do Audiovisual de Fortaleza, em nome da danada da Gláucia. Outro agradecimento faço, através da Luizianne Lins, aos companheiros da Fundação de Cultura de Fortaleza, pelo que pude contribuir para minha cidade, no pouco tempo que estive por lá. Meus bons amigos, obrigada por tão bom encontro. Agradeço a todos vocês que me habitam.

Peço licença a todos nós, outros seres vivos, em especial a Nana e ao Alexandre, que tanto implicam com meu ‘devir-animal’, para lembrar a companhia amorosa da Galka, ela que veio inspirada pela linda carta, chegada de Gorka, para Tarkovski. Obrigada,

minha Nanoca linda, com você, tal como disse a outra Galka, que não é a nossa, nunca me sinto sozinha no mundo.

Agora, os meus mestres. Em especial, ao Prof. Daniel Lins, o meu mais profundo reconhecimento intelectual e por sua pulsação de vida. Pela sua enorme generosidade, ao criar e manter por tantos anos o Simpósio Internacional Nietzsche-Deleuze. Obrigada também pelo encontro com o Prof. José Nuno Gil, na Universidade Nova de Lisboa, a quem dirijo o meu mais afetuoso agradecimento, além de tudo, por Lygia Clark. Também agradeço, muito, ao Prof. Carlos Couto Sequeira Costa, do Departamento de Filosofia, da Universidade de Lisboa, que me recebeu tão carinhosamente em seus maravilhosos seminários. Viva!, como você costumava nos saudar.

Gostaria de dizer da minha gratidão aos que aceitaram o nosso convite para ler este trabalho. Ao André Parente, Sylvio Gadelha, Antonio Amorim e a Meize Lucas de Lucena, minha admiração, meu afeto.

Finalmente, quero agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio que recebi através do Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior – PDEE. E a Universidade Federal do Ceará - UFC, através do Aimberê Botelho do Amaral, amigo e grande secretário deste Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

O que aqui é oferecido integra, de fato, o dom e o contradom. Há coisas, porém, que não se podem dar. Se é assim, sejamos, pois, ladrões, intérpretes, no sentido musical da palavra, roubemos nossos intercessores: é a maior dádiva que a eles poderemos dar sob o signo de uma economia de afetos, sem sinais negativos.

O retorno daquilo que é roubado não é o recalado, mas o inédito.

Daniel Lins, 2005.

Sobre a publicação dos textos do Simpósio Nietzsche-Deleuze.

## **Sumário**



Apresentação.....

**1. CAPÍTULO UM– Cinema não é cópia do mundo, é o que resiste.**

- 1.1. Controle, um poder.
- 1.2. Resistir, um impoder.
- 1.3. Sokurov, contra a imagem dogmática.
- 1.4. Cinema, um campo de pensamentos.
- 1.5. Dois filmes, uma obra intercessora.

**2. CAPÍTULO DOIS – Imagens resistem ao um tempo desapropriado.**

- 2.1. Contemporâneo, imagens em circulação.
- 2.2. A modernidade, tempo de futuro.
- 2.3. Um mundo feito de imagens.
- 2.4. Restituir tempo às imagens.
- 2.5. A desapropriação do tempo.
- 2.6. Velocidade, dispositivo de controle.
- 2.7. O que resta ao olhar.
- 2.8. Resistir ao desaparecimento.

**3. CAPÍTULO TRÊS – Imagem, tempo e pensamento, múltiplas dissidências.**

- 3.1. O cinema como produção de mundos.
- 3.2. Regimes de imagem.
- 3.3. O que força a pensar.

**4. CAPÍTULO QUATRO – O intensivo no cinema de Sokurov.**

- 4.1. Uma imagem contemporânea.
- 4.2. Imagem-intensidade.

**5. CONCLUSÕES – Imagens e mundos**

Referências Bibliográficas.....

Referências Filmográficas.....

Filmes de Sokurov .....

## Introdução

O fenômeno artístico deve ser, antes de tudo, definido pela inscrição de forças. Nas formas, nas cores, nos sons, nos materiais, e no caso especial do cinema, no modo como essas forças fazem parte do mecanismo de automação das imagens. Nesse sentido que Deleuze dá às artes ao atribuir-lhe o papel de detectar os signos, captá-los e torná-los sensíveis. De tal modo, que já não podemos mais dizer sobre a arte como lugar de produção de significados, mas de experimentação de forças. Trata-se, neste campo, de pensar a arte como composição de forças materiais. A arte não reproduz formas imaginárias, mas capta forças materiais, concretas. A potência da arte reside, portanto, nos diferentes agenciamentos com os materiais que a compõe. Só assim podemos entender porque, na perspectiva deleuziana, o cinema deve ser visto pela relação interna das imagens, pelo modo como se articulam seus encadeamentos – planos, movimentos de câmera, relação entre movimento e tempo, etc, e não pela relação que estabelecem com o real ou com a produção de imagens verossímeis. Não é pelos índices de realismo ou de aproximação entre as formas e o mundo visível que devemos tomar o cinema, mas pelo que ele é capaz de captar e compor mundo sensíveis.

Os diferentes agenciamentos das imagens e dos sons, produzidos pela arte do cinema, em diálogo com as chamadas artes eletrônicas, dizem de um tipo especial de sensibilidade artística no mundo contemporâneo, cujo desafio tem sido extrair dessa relação forças, capazes, por um lado, de fazer frente às estratégias de domínio da produção audiovisual por regimes de controle. E por outro, atender às demandas da

vontade de arte, imperativo que rege a necessidade da criação artística. Nesse sentido é que fazemos da produção do realizador russo Aleksander Sokurov o intercessor principal deste trabalho, a fim de que possamos pensar uma imagem contemporânea, como parte de uma vontade de desenvolver resistência, atuando na construção de um campo intensivo das artes visuais. “Meus filmes se situam à margem: dos grandes festivais e dos objetivos comerciais”.<sup>1</sup>

O cinema de Sokurov deve ser entendido no campo expandido das artes visuais, o que implica, necessariamente, tomá-lo no diálogo com a pintura, as produções imagéticas das artes eletrônicas, e com um tipo de cinema contaminado pelo espaço expositivo do museu. “Vozes Espirituais”, um diário íntimo, dito na voz do próprio Sokurov, como é uma marca das suas produções, ocupou uma sala no Macba – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona- em 2002, com uma proposta curatorial de revisão da história da arte contemporânea e de crítica da pintura. “Sonhos de Soldado” e “Confissões”, assim como “Vozes Espirituais”, fazem parte do acervo do Macba. Também no Macba, já em 2001, Sokurov havia participado da exposição coletiva “Antagonismos”, que reuniu 50 artistas de três continentes, entre os quais o videoasta Antoni Muntadas, a brasileira Lygia Pape, Andy Warhol e Krzysztof Wodiczko<sup>2</sup>. “Mãe e Filho” participou da “X Documenta”, de Kasel, em 1977. Em 2003, Sokurov esteve no “Foto Espanha 03”, expondo seu cinema na Galeria Elba Benítez. Suas obras fazem parte também do acervo do Moma de Nova Iorque. São esses dados que nos levam a considerar como relevante a relação da sua produção com os circuitos contemporâneos

---

<sup>1</sup> e 2007 pela Agência Russa de Informação Internacional, Novosti, a propósito do lançamento do filme “Alexandra”, durante o Festival de Cannes.

□ Autor, entre outros, do projet

<sup>2</sup> o “Homeless Vehicle”, concebido a partir da situação dos sem-teto-sem-família da cidade de Nova York.

□ Turner pintou grandes moviment

dos cinemas abrigados pelos museus de arte.

A produção de Sokurov é uma aposta estética, não de uma estética que reflete formas, como vemos de Platão a Hegel, mas como afeto e afeito, como no conceito deleuziano de uma imagem transversal e nômade. Suas imagens trazem elementos da pintura, como as sutis flutuações de cores, que vão do branco ao preto velado, variações cromáticas, e essa vontade de pintura – como um princípio plástico e força criadora - imprime na imagem um plano de composição, uma figura do pensamento, que devém do agenciamento de forças intensivas, compondo blocos de sensações. Em “Arca Russa”, há uma composição de cores que varia no percurso em cada sala, às vezes em um cinza pesado- na passagem onde se vê molduras vazias - outras vezes em um branco esplêndido - onde submerge Catarina II. Uma modulação cromática, configurada digitalmente, rigorosamente composta, conferindo as cores diferentes densidades e explorando texturas, volumes, luminosidade. Seus filmes trazem as marcas dos suportes digitais, no mais das vezes sendo transferido para material em celulóide, passando por intervenções sobre as cores, as volumetrias, a iluminação e as texturas das imagens captadas. Em “Mãe e Filho”, são cores da mais pura arte romântica alemã de Caspar Friedrich (1774-1840). Em “Pai e Filho”, das escolas européias do século XIX, principalmente do pintor londrino, paisagista romântico, John Mallord William Turner (1775-1851). Em “Dolce” são as cores da pintura japonesa. A pintura é a base para as cores, para as composições de cenas e é o que cria o embate com a bi-dimensionalidade da imagem em Sokurov. Essa influência da pintura é também uma busca pelo transcendental do mundo romântico. Quando Sokurov faz referência Caspar Friedrich ou a Turner<sup>3</sup>, traz consigo uma imagem

---

<sup>3</sup> os da natureza, mas por meio do estudo da luz que a natureza reflete, procurou descrever uma certa atmosfera da paisagem. Na sua pintura, vemos uma das primeiras vezes que a arte registra a presença

sem limites, sem bordas de distinção entre inícios e fins - o contrário dos espaços delimitados dos propósitos realistas. As brumas, os esfumaçamentos das imagens, as infinitudes temporais e os amolecimentos de suas imagens, reencantam o universo terreno. Não há nada depois do mundo. Não é o transcendente fora do mundo de Giotto di Bondone (1266-1337), são as majestosas paisagens de Turner e Caspar Friedrich, que inscrevem um cinema de Sokurov. Um mundo sem profundidade, sem gravidade. “O trabalho da arte cinematográfica não consiste em rodar – consiste em compor” (SOKUROV, 1999).

Seus filmes criam planos de composição, espaços em que a sensação se forma e onde compõe novas sensações. São zonas de transgressão. Não respondem à pergunta sobre o que é a verdade na imagem, mas como gestar mundos, sem a pretensão de real, contrariando a visão dominante da imagem como sistema de comunicação. Em “Vozes Espirituais”, terceiro longa-metragem de Sokurov, é evidente a luta do cinema contra a morte da imagem que a televisão provocava da guerra da Chechênia. É uma produção que resiste – criar é resistir. “A arte resiste mesmo quando não há uma só coisa a resistir”. No entanto, é preciso dizer a que resistir: resistir ao desaparecimento da imagem. Resistir a imagem que desliza sobre outras imagens - onde o fundo da imagem já é sempre outra imagem e o olho vazio, uma lente de contato (DELEUZE, 1983, p. 99). Ao regime de imagens midiáticas. Em uma época das tecnologias digitais, o regime de imagem generalizado é sempre o de uma imagem deslizante. É necessário ocupar o lugar de risco,

---

de máquinas, uma locomotiva, e é especialmente essa máquina que vamos ver nas paisagens de Sokurov, em “Mãe e Filho” e em “Vozes Espirituais”. Entre as obras Turner, destacam-se “Chuva, Vapor e Velocidade” e “O Grande Canal, Veneza”. Sokurov toma de Caspar David Friedrich as paisagens grandiosas, as cores frias mas ácidas, com brilhante luminosidade, que intensificam a melancolia, o isolamento, as forças da natureza.

□ Em Nietzsche, há um princípio

do impoder, onde o cinema faz resistência ao conservar uma função estética e noética. Seria preciso, diz Deleuze, “que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e controle”.(DELEUZE, 2000, p. 98).

É nesse sentido, que vemos o cinema de Sokurov como um cinema que se faz no embate, não apenas com as questões de seu tempo – as imagens midiáticas e os processos tecnológicos a serviço do controle- mas produzindo rupturas com a tradição, de modo particular com a produção de seu país, que leva a marca do cinema como montagem, colocando, portanto, em questão do cinema como um todo fechado. Sokurov não faz concessões, suas imagens são intensificações de forças, apesar e contra tudo que vampiriza sua potência. Baralha os códigos e explora as margens que asseguram os limites, recorre aos paradoxos, que coloca o pensamento diante do impensável, que todavia só ele pode pensar, e a sensibilidade frente ao insensível, que é nada mais que o intensivo. É um cinema que rompe fronteiras: do documental e do ficcional, da pintura e do cinema, da imagem digital e da analógica, entre a imagem e o som, entre o atual e virtual, entre o cinema e as artes visuais.

O plano-sequência de “Arca Russa”, sem nenhuma montagem, captado com uma câmera digital de alta definição, é um tempo, uma duração. “Tempo extensivo, paradoxalmente experimentado como intenso” (MACHADO, 2002, p.71). Uma produção que se define no sentido objetivo para uma série de estados irreversíveis, como uma flexa que se atira no tempo (DELEUZE,1988, p.358). Um cinema devolvido à sua imanência, ao incomensurável, à vertigem, ao risco. Tudo se mostra num plano impalpável, em

imagens fugidias, sem interrupções, no qual as imagens se sucedem de modo *continuum*, que não se deve a um desejo de empreender um feito tecnológico, mas, em outro sentido, a uma perspectiva de intensificação de uma experiência com o movimento. Em “Mãe e Filho” é a captura da intensidade, exercício de variações de forças sobre a imagem e na criação de um devir-intenso, resultado da relação mimética e simbiótica que ocorre não apenas entre a mãe moribunda e seu filho, últimos habitantes de um mundo distante, denso e imobilizado. Mas entre a imobilidade, as cores, a luz, os sons, que são sempre entre sons, entre cores, entre luzes, entre movimentos. Limiares entre as beiras plásticas da matéria filmica.

É dessa matéria que Sokurov faz um cinema de modulações de forças, que são sempre regimes de imagens em emergência. Imagens urgentes: da morte, da guerra, do amor. Nosso propósito é mostrar como o cinema de Sokurov funda um campo de articulação de forças, uma imagem-intensidade, e como esta imagem produz resistências. Esta proposição é resultado de uma apropriação que fazemos de dois trabalhos de Deleuze: “Mil Platôs” e “Lógica da Sensação”, onde nos interessam dois conceitos. Neste último, o da captação de forças, que tomamos diretamente do capítulo VIII, “Pintar as Forças”, no qual Deleuze afirma que em arte não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar forças, indicando claramente que nenhuma arte é figurativa, mas, como afirma Paul Klee, o que importa à arte é fazer o visível e não fazer visível. É a articulação de forças no cinema de Sokurov que é relevante para que a imagem faça o visível, force o visível. Uma força conectada diretamente à sensação, que se exerce sobre o corpo da imagem para criar um bloco de sensações. Fazer ver imagens com as forças do invisível - Como ver imagens cujos fundos são sempre outras imagens?

O outro conceito é o de intensidade, que apreendemos de “Mil Platôs”, no capítulo “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível”, cuja leitura fizemos acompanhada pela análise de Anne Sauvagnargues, no capítulo “Deleuze. De L’Animal à L’Art”, em “La Philosophie de Deleuze”, onde a autora explica como, para Deleuze, é importante recusar uma idéia de homem como uma essência, e de que forma ele recorre aos estudos do zoologista francês Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), para a formulação de sua epistemologia da variação e do pensar animal como variação do anômolo. Sauvagnargues nos faz ver como o animal mostra toda a sua potência teórica, entre outras, na filosofia da arte, onde Deleuze produz uma constelação de conceitos: devir-animal, corpo sem órgãos, captura e retorno. De tal sorte que podemos entender como, em cada caso, um personagem animal é o suporte da análise e o agente da transformação dos conceitos em Deleuze (Proust, Kafka, etc.). E aqui nos interessa capturar do conceito de devir, em Deleuze, aquilo que nele se constitui como campo de intensidade. Deleuze afirma: Devir nunca é imitar. Então quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua. Por outro, também tomar a intensidade que qualifica a diferença e o campo de individuação. “A intensidade é quantitativa e por consequência, ela varia por graus, é sempre diferencial e contínua, quer dizer, diferença de intensidade” (SAUVAGNARGUES, 2004, p.135). Mas, se a intensidade varia em grau, é preciso antes entendê-la como uma região ativa, animando a matéria e formando uma onda de variação, não apenas como uma expressão de força. Um corpo em intensidade é um corpo que pode afetar e ser afetado, que Deleuze chama de corpo afetado e intensivo. Intensidade como uma cinemática de forças, onde cada intensidade é



ela mesma uma diferença e se divide segundo uma ordem em que cada termo se distingue do outro por sua natureza.

Há ainda dois livros de Deleuze que são fundamentais para existência desse trabalho e cujos motivos são por si mesmo evidentes. “Cinema 1. Imagem-Movimento” e “Cinema 2. Imagem-Tempo” são duas obras fundamentais como contribuição dentro do campo das teorias do cinema. Trata-se de uma obra de filosofia, como nos faz ver Deleuze, embora profundamente informada pela crítica e pelas produções cinematográficas, em especial, pelos aportes inovadores de suas análises. Deleuze se situa na contra-corrente das relações entre duas tendências dominantes: de um lado, as contribuições da fenomenologia, que têm em André Bazin e nos críticos dos “Cahiers du Cinema” seus principais interlocutores. E de outro, as aproximações que faz a lingüística e a psicanálise de Christian Metz. Deleuze é um crítico severo dessas duas tradições teóricas, crítica que pode ser melhor apreendida se entendermos que ela faz parte de uma aposta mais geral de sua filosofia em apresentar um pensamento onde o primeiro é a diferença, em detrimento de uma ‘imagem dogmática do pensamento’. John Rajchman (2002) é incisivo em afirmar que o objetivo de Deleuze em “Imagem-Movimento”, e “Imagem-Tempo” , como em todo seu projeto estético, consiste em mostrar o que é pensar, aquilo que o corpo, o cérebro e o ‘autômato espiritual’ têm de ser para que se torne possível ‘pensar o impensado’.

É nesse sentido, podemos ver no capítulo que abre “Imagem-Tempo”, que se presta a propor uma imagem ‘Para além da Imagem-Movimento’, como Deleuze põe em questão a base que fundamenta as duas tradições críticas do cinema, representadas por Bazin e Metz, qual seja, o problema da realidade em relação aos cinemas do pós-Guerra,

em especial o neorealismo italiano. Para Bazin, o neorealismo apresentou uma nova forma de realidade – dispersiva, eclíptica, errante, oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes – a que chamou de um real visado. Tratava-se, portanto, de uma orientação que não dava conta das questões próprias do cinema, a medida que tinha por modelo uma percepção subjetiva, enquanto a percepção do cinematográfico não pode, em Deleuze, ser reportada a nenhum centro subjetivo. “Esta mesma especificidade do cinema é subestimada pelas aproximações lingüísticas, uma vez que tomam a imagem como enunciado” (MARRATI, 2004, p. 234).

A proposição de Deleuze é desconstruir a tese da essência do cinema e dizer o que lhe concerne, ou seja, analisar como, e segundo quais modos singulares, o cinema pensa, ele mesmo, a imagem. É também afirmar o que é específico do cinema através de uma classificação das imagens, a partir da qual formula os dois conceitos principais de sua teoria: imagem-movimento e imagem-tempo. Dois conceitos que colocam numa outra perspectiva os debates a respeito da relação do plano com a montagem (imagem-movimento, do cinema clássico) e põe em evidência a subordinação do movimento ao tempo (imagem-tempo, criando o cinema moderno). Trata-se então de compreender os dois trabalhos de cinema de Deleuze como fundadores de um pensamento do cinema como aposta estética, onde o cinema não é linguagem, nem código narrativo, mas um material inteligível, que ganha forma por meio de dois devires, cada um deles envolvendo, de acordo com Rajchman, um regime distinto de imagens e signos: o regime-movimento e o regime-tempo (RAJCHMAN, 2002, p.127).

A imagem, como material inteligível, é atualização de forças. Não um código narrativo, mas regimes expressivos. Com efeito, o que as imagens de Sokurov nos traz é

qualquer coisa que antecede à narração e a estruturação de uma linguagem. O que existe é a articulação de forças, um regime intensivo, que é anterior aos códigos, à significação, às subjetividades, aos conteúdos sociais. Do pensamento deleuziano, derivamos, sob riscos, a proposição de uma imagem-intensiva. Muito mais que uma formulação que tenha a pretensão de se constituir como um novo regime de imagem, o que fazemos é propor novos problemas para pensar uma imagem contemporânea. Ou seja, o que desejamos com a proposição de uma imagem-intensidade em Sokurov, é antes indicar algumas questões que concernem a esse cinema, produzido no embate com a pintura e as novas tecnologias da imagem, do que sugerir uma imagem de ruptura com regimes de imagem. Por outro lado, a relação que constituímos com conceitos deleuzianos, como tentamos estabelecer algumas conexões, não é a sua aplicação na obra de Sokurov. O que pensamos alcançar é apenas uma formulação daquilo que nos pareceu próprio a este cinema e, através daquilo que ele nos faz visível, propor novos problemas ao debate para pensar o cinema contemporâneo.

A primeira questão que pesa, não exatamente sobre o cinema contemporânea, mas sobre a produção de imagens é o regime generalizado das imagens midiáticas, seu padrão globalizado e suas implicações estéticas. Chistine Buci-Glucksmann (BUCI-GLUCKSMANN, 2007, p.70) chama a atenção sobre o processo de passagem de uma cultura dos objetos e das estabilidades para uma cultura de fluxos e das instabilidades, que geram novas transparências e diversos tipos de fluidez. Essa observação decorre de uma afirmação feita por Deleuze de que a imagem não é objeto, mas processo. Buci-Glucksmann, a partir dessa indicação de Deleuze, trabalha uma série de oito variações para pensar a imagem, e na última delas, propõe que vejamos como esse regime

generalizado de imagens indica uma transição das imagens-cristal do modernismo para o que chama de imagens-fluxo de uma estética do efêmero. Fazer uma imagem, diz Buci-Glucksmann, é uma tarefa cada vez mais difícil, mesmo com “toda poética de fluxos e de lugares, toda uma articulação de tempos compostos e alternativos que se desenvolve para conjurar a perda de referências e de identidades da vida, engendrada por um liberalismo sem freios nem lei, que suscita o niilismo, miséria e desespero” (BUCI-GLUCKSMANN, 2007, p.86).

Sabemos que essa crise da imagem é própria do universo contemporâneo e que há um regime de imagens, de bases tecnológicas, que apenas acumula perdas de mundo, tal como podemos aferir, por exemplo, do impiedoso desaparecimento das imagens como estatuto de um mundo que desliza em suas imagens. Como fazer uma imagem dançarina, leve, em meio a um mundo pesado? É preciso, diz Buci-Glucksmann, que a imagem seja fluida e leve, como a respiração e um fluxo de vida e energia. É desta perspectiva que iniciamos este trabalho pensando como é possível resistir a esse mundo feito de imagens que acumulam perdas do mundo. O problema de como resistir ao que constrange e ao que está carregado de peso, é de fazer cumprir essa tarefa na condição de que seja dada aos fardos a leveza dos processos criativos. De modo que, iniciamos o 1º. Capítulo, intitulado “Cinema não é reprodução de mundo, é o que resiste”, tomando Foucault para falar das sociedades contemporâneas como Sociedade de Controle. Em seguida, falarmos do que resiste como obra de arte, resistir como um impoder. As formas de resistência da imagem e como a obra de Aleksander Sokurov produz resistência.

No Segundo Capítulo, “Imagens que resistem a um tempo desapropriado”, damos ênfase às questões que estão postas para as imagens contemporâneas, no sentido de

compreender as imagens que concernem a um mundo marcado pela experiência do mundo em direto e o esvaziamento das imagens sem tempo. Observamos como a Modernidade, mesmo tomada pelas catástrofes das guerras, articulou movimentos de reação a um mundo em ruínas, a fim de compreendermos como as imagens contemporâneas incorporam os elementos, as sobras, as materialidades e os recursos tecnológicos aos processos de criação, subvertendo as ordens e os programas.

No Terceiro Capítulo, “Imagem, tempo, pensamento, múltiplas dissidências” procuramos seguir um cinema que se faz no processo, junto com o autor e mundo, em um se fazendo. Ou seja, não como cópia ou reflexo de mundos e dos seus diretores, mas onde obra, mundo e cinema surgindo juntos, se inventando. Vemos como o cinema, em muitas das vezes, faz dissidência com as imagens do mundo. Essas questões tentam fazer uma fissura com linhas de pesquisas que tentam construir um sentido das imagens destinadas apenas a reproduzir o mundo. Fazemos essa discussão acompanhadas por Gilles Deleuze, a partir das apropriações de “Matéria e Memória” de Henri Bergson, sobre a identidade entre imagem, movimento e matéria, que coloca que a imagem tem existência fora dos esquemas tradicionais da representação subjetiva. O que resulta dessa perspectiva é, portanto, o surgimento de regimes de imagens. O que significa, para Deleuze, pensar a especificidade do cinema, subestimada pela tradição, que toma as imagens como enunciados, para descrever o que é próprio ao cinema, como e segundo quais modos singulares o cinema se pensa a si mesmo.

No Quarto Capítulo, “O intensivo no cinema de Aleksander Sokurov”, propomos pensar a imagem do cinema de Sokurov como imagem-intensidade, uma imagem que resulta da articulação de forças intensivas. Essa proposição da intensidade como

compondo um conceito de imagem, vamos apanhá-la de Gilles Deleuze, em “Lógica da Sensação”, quando trata da pintura de Francis Bacon. Deleuze afirma que da pintura de Bacon o que primeiro se vê é a presença ou a insistência interminável, a Figura como pura presença. Ou seja, a pintura de Bacon capta forças, uma força que se exerce sobre um corpo, cria um ponto na onda, para que haja sensação. Forças elementares, como a da pressão, da inércia, do peso, da atração, da gravidade ou do som, do movimento, das cores, do grito. É essa força que, com efeito, tem no cinema de Sokurov uma ação intensiva. O cinema de Sokurov sugere captação de forças, como um campo magnético que estende, concentra, pressiona, esgarça e rompe seus limites, em graus de intensidades comunicantes. Nele também vemos surgir uma raça de personagens que mantém relações intensas, onde nada se impõe, nem mesmo a morte e, eles próprios, os personagens, são habitantes que tomam por força o mundo de Sokurov. Tudo nesse cinema tem a força das intensidades que vem do incontornável: a viagem, os personagens, o encontro, a decisão, o movimento, a paisagem. Sokurov não filma sobre a vida, ele produz um cinema-vida, no mais alto grau de intensidade. Um cinema de intensidades, de forças que são fluxos intensivos.

## 1.Primeiro Capítulo

Cinema não é cópia do mundo, é o que resiste.

*“O que a resistência extrai do velho homem são as forças, como dizia Nietzsche, de uma vida mais ampla, mais ativa, mais afirmativa, mais rica de possibilidades. O super-homem nunca quis dizer outra coisa: é dentro do próprio homem que é preciso libertar a vida, pois o próprio homem é uma maneira de aprisioná-la”.*  
Gilles Deleuze

### 1.1. Controle, uma poder.

Em estudos sobre os séculos XVIII e XIX, Foucault assinalou práticas constituintes de um modelo de sociedade onde os poderes se exerciam pela efetivação de uma ordem de confinamentos. Denominou essas sociedades, modernas, de Disciplinares, sucessoras de uma outra ordem: a da sociedade de Soberania, cuja passagem de uma a outra se fazia coincidir com a era napoleônica. A sociedade Disciplinar tinha por específico a criação de mecanismos de normalização de condutas através da criação de modelos reguladores e dispositivos de enclausuramento, tais como a família, as prisões, as escolas, os hospitais, as fábricas etc. A disciplina em Foucault é um tipo de poder, uma tecnologia, uma força que perpassa relações, e que, portanto, é operatório. No entanto, a agonia dessas práticas logo puderam ser observadas com a crise de suas instituições. Família, escola, hospitais, prisões e fábricas apenas vêm sendo geridas em sua agonia. São modelos cujos poderes são postos em permanente contestação. A crise das prisões, do sistema psiquiátrico, a desestruturação dos papéis familiares ou o fim de um modo de trabalho criado pelo capital industrial dão conta do colapso do projeto Disciplinar. Novas forças passam a constituir um outro tipo de sociedade. Desta vez centrada não mais na Disciplina, mas no Controle. É assim que Foucault observou essas rápidas

transformações e a composição das práticas disciplinares com formas de controle contínuo e de comunicação instantânea e denominou essa sociedade, em referência direta ao nome que Burroughs deu ao poder moderno, de sociedade de Controle.

Podemos apanhar em Deleuze aquilo que nos parece mais tangível dessa transformação: em uma auto estrada, não se confina as pessoas, mas, em si fazendo uma auto estrada, se multiplica os meios de controle. Entendemos então que aquilo que melhor evidencia esse processo que faz emergir as sociedades de Controle são suas formas de organização que não mais confinam, mas determinam procedimentos de controle dos fluxos. É o controle que forma essa nova sociedade. Nessa perspectiva, verifica-se o papel que exercem as tecnologias da informação no exercício do controle a um só tempo em que arquiteturas sociais de confinamento se tornam obsoletas. Barreiras eletrônicas, tais como as coleiras com chips identificadores da posição de condenados, ou estratégias de marketing e de gestão de informação dissipam das fronteiras geográficas do poder, que agora passa a ser exercido de forma flutuante e modular. O controle sobre a comunicação subverte a lógica vertical disciplinar em sistema sem hierarquias e de meios abertos e disseminados e desterritorializa espaços antes geográficos, nacionais, dimensão empírica do estado de coisas do mundo. Se as sociedades Disciplinares tinham a informação como um conjunto de palavras de ordem, as sociedades de Controle operam a informação por senhas, códigos de acesso. O que se torna imperativo ao controle são os modos pelos quais as novas tecnologias da informação são agenciadas pelos diferentes poderes dominantes, uma vez que permitem um fluxo contínuo através de uma rede de comunicação em tempo real. Se às sociedades disciplinares correspondeu uma tecnologia da reprodução (enérgica), às novas sociedades correspondem máquinas cibernéticas,



informáticas<sup>4</sup>.

É preciso compreender, no entanto, que o controle não alcança forma absoluta indefinidamente sem que em relação a ele sejam exercidas formas de resistência. Processos de subjetivação - as diferentes formas das sociedades, dos indivíduos e das coletividades se constituírem através de suas práticas - podem fazer destruir os poderes dominantes, mesmo que nesses processos possam vir a se engendrar novos poderes, ou seja, novas relações de forças. Isto significa compreender os processos de subjetivação como individuação<sup>5</sup> particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento, um modo intensivo. Pois, diz Deleuze, nesse momento em que se efetivam, as práticas escapam tanto aos saberes quanto aos poderes constituídos. Nesse instante preciso em que ocorrem, há efetivamente uma rebeldia, onde se poderia falar de novos tipos de acontecimentos<sup>6</sup>, que não se explicam pelos estados de coisa que os suscitam, ou nos quais eles tornam a cair. “Eles se elevam por um instante, e é esse momento que é importante agarrar”.(DELEUZE, 2000, p. 218)

É Nietzsche que talvez possa melhor explicar sobre esse momento que não se pode deixar perder, quando diz da invenção de novas possibilidades de vida, da operação

---

4

<sup>5</sup> de individuação como processo de criação de indivíduo que ocorre como uma experiência da medida e da consciência de si. Segundo Roberto Machado (“Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia”, 2005, Jorge Zahar Editor), Nietzsche dá a esse processo o nome de apolíneo porque, para ele, “Apolo, deus da beleza, cujos lemas são “Conheça-te a te mesmo” e “Nada em demasia”, é a expressão, a representação, a imagem divina do princípio de individuação”), enquanto Dionísio, pensado a partir do canto das bacantes, é, ao contrário, uma experiência que cria o sentimento místico de unidade e do fundir-se ao uno, abole o indivíduo. Nietzsche traça uma aliança, na cultura trágica, entre os princípios apolíneo e dionisíaco, tomados como dois instintos estéticos da Natureza. Apolo e Dionísio, os deuses que se reconciliam para resolver a dor. Esta dor é, fundamentalmente, de Dionísio, personagem trágico, Deus sofredor e glorificado, cujos sofrimentos são sofrimentos da individuação mas reabsorvidos no prazer do ser original. (“O Nascimento da Tragédia” Cia. das Letras, 2005, São Paulo).

□ Para compreender o Acontecimen

<sup>6</sup> to como conceito ver Souza Dias, em “Lógica do Acontecimento, Deleuze e a Filosofia”, em especial o capítulo “O que é um acontecimento”, pp. 89-112, Edições Afrontamento, 1995, Porto, Portugal.

□ Vale ressaltar que o pensamento

artista da vontade de potência. Tomar a vida como obra de arte, tal como Deleuze fala do pensamento-artista de Foucault: os caminhos que traça, os patamares que alcança e que não lhe pré-existem, com os abalos que ele produz e experimenta. Ou o que para Foucault é o dobramento da linha; dar uma curvatura à linha; viver a vida como arte como condição para viver e também de não enlouquecer de poder. Um querer artista (última dimensão da vontade de potência em Nietzsche), que não é em Foucault um retorno ao sujeito, mas a produção de um modo de existência. Uma prática que produz o acontecimento para enfrentar os domínios dos poderes constituídos, seja nos saberes, seja nas formas de controle da comunicação ou na esfera das artes. Novas maneiras de pensar que, em Espinosa, se estendem a novas maneiras de ver e ouvir e também de sentir. Pensemos, então, no ato resistência, na criação.

## 1.2. Resistir, um impoder.

Nietzsche afirma que o artista e o filósofo são os médicos da civilização. Não apenas porque a eles cabe fazer um diagnóstico, mas porque os signos (que remetem a modos de vida, de existência<sup>7</sup>) são sintomas, como Proust-filósofo os expôs em sua obra “Em Busca do Tempo Perdido”. Deste modo, é preciso recorrer ao pensamento-artista, da ciência-artista, da vida-artista, para que os caminhos se bifurquem de tal modo que possam existir os movimentos resultantes do querer artista, dimensão nietzschiana de

---

<sup>7</sup> nietzschiano está sempre situado em nível propriamente político ou social. Podemos ver isso claramente, por exemplo, quando Nietzsche articula uma idéia sobre o conhecimento que não se restringe ao campo epistemológico, mas alarga-se no social. Sobre essa questão, Roberto Machado, em seu “Nietzsche e a Verdade” (Graal, 1999, SP), afirma que Nietzsche pretende elucidar que o problema da exigência de verdade surge da exigência de coexistência pacífica entre os homens. É nesse sentido que estamos sempre recorrendo a Nietzsche: por vermos em sua filosofia uma teoria sobre o social, que pode ser dimensionada na crítica que faz, desde uma perspectiva extramoral, da relação entre conhecimento e moral, e que se expressa na relevância que tem a arte - enquanto domínio da aparência, pois que a arte acredita na imagem como imagem, na aparência como aparência - em seu pensamento.

□ Caminhando”, 1963, obra de Lyg

potências. Fazer dessa procura um ato que libere vida. Colocar-se em um lugar junto a Godard, quando disse em carta dirigida a Malraux: “escrevo-lhe de um lugar distante, a França Livre”. Ou seja, estar do lado do território ocupado: “enquanto fazedor de filmes, estou em território ocupado. Estou na Resistência” (DELEUZE, 1988, p.51). No campo das imagens, a Resistência pode ser encontrada exatamente naquilo que Deleuze disse a respeito do próprio Godard: trata-se sempre de ser gago. Ser gago em sua própria linguagem. Estrangeiro em sua própria língua. No mesmo sentido em que afirmou Proust, em “Contre Sainte-Beuve”: os bons livros estão escritos em uma espécie de língua estrangeira. Um ser estrangeiro, um se produzindo. Uma gagueira criativa. Para qual Godard tem uma bela fórmula: “não uma imagem justa, mas justo uma imagem”, uma vez que imagens justas, assim como idéias justas, são sempre imagens e idéias “conformes a significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas”, são sempre idéias e imagens que “verificam algo, mesmo se esse algo está por vir, mesmo se o porvir é a revolução”. Enquanto que justo idéias e imagens “é o próprio devir-presente, é a gagueira” nas idéias e nas imagens. (DELEUZE, 2000, p 53).

Em “O que é a criação?”, Deleuze afirma que há uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência: “A arte é o que resiste mesmo se não há nada a resistir. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, ainda que, de uma certa maneira, o seja. Toda obra de arte não é um ato de resistência e, portanto, de uma certa forma o é”. (DELEUZE, 1988, p.141). O ato de resistência a que se refere Deleuze se expressa nas obras de arte de diferentes maneiras: na obra de Bach, por exemplo, como um ato que resiste contra a separação do profano e do sagrado. Nos Straub, se encontra na palavra, quando ele opera uma disjunção entre a imagem sonora e a imagem visual, criando uma

ruptura nas sincronias. É a palavra que se faz ato de resistência. Pensando com Deleuze: nada faz face às pressões secretas da obra de arte, nem mesmo a filosofia. A resistência não se faz, portanto, somente da luta no campo social, nem mesmo apenas em atos massivos e de grande dimensão, mas também sob a forma do pensamento e, na obra de arte, como experimentação e criação que desafiam o juízo. Há entre a luta dos homens e a obra de arte uma estreita relação, que se dá na forma de resistência, enfatizamos, mesmo se não há uma só coisa a resistir. Nessa perspectiva, a resistência é uma forma de desestabilizar o universo das imagens dogmáticas do pensamento e é o campo da experimentação e da criação. Também é abrir o pensamento à possibilidade de mergulhar na zona peculiar do impensável, que é um lugar possível de ruptura com os clichês, as idéias estabelecidas. É ainda fundar o que Foucault identifica como pontos de criação e de desterritorialização: pontos de resistência, que tornam possível as mudanças e que vêm, no pensamento, necessariamente, de uma relação direta com o do lado de fora.

Quando o cinema ressurgiu no pós-guerra, ocorreu como um modo de resistência e se fez como um tipo inteiramente outro, com combinações visuais e sonoras e novas formas de agregados sensíveis. Cinema que se fez num tipo especial de imagem, onde se organizaram espaços desconexos, em vizinhanças visuais e sonoras de diferentes tipos e com novas formas de redistribuição temporal. Como imagem de resistência, como potência criadora, em luta contra os poderes de domesticação, que matavam o cinema. Imagens como experimentação, que são o acontecimento e onde se instala o devir. No entanto, é preciso compreender essa resistência não como um programa ou uma bandeira ou uma palavra de ordem, estas que dizem respeito ao ato de comunicação, mas como instauração de desvios, descaminhos, rotas que extrapolam o próprio mundo. Resistência

que se deu no cinema do pós-guerra às situações de excesso, de destruição do mundo, do intolerável da guerra.

Compreender a resistência das imagens dos cinemas do pós-guerra e como condição da arte, não é, absolutamente, entendê-las como imagens na condição de obras engajadas, militantes. Ao contrário, a resistência é o que foge ao instituído. Resistências são forças que não se deixam apreender, são fluxos intensivos que resultam em obras revolucionárias, de onde se criam as condições para que a vida extraia o novo. Não é um movimento de dentro da história, mas do devir. Deleuze, marcado pelo pensamento intempestivo nietzschiano, onde nada se faz sem uma densa nuvem não histórica, fala do ato de resistência da arte como acontecimento que escapa à história e onde algo novo vem à tona, ali onde uma zona de possibilidade se faz ato criativo e introduz a diferença. Há resistência no lugar onde uma fenda se abre, onde se opera o ato de criação: na cisão da tela de Fontana; nas maçãs de Cézanne; no fazer coincidir a experiência vital com a experiência estética, como na experiência da Banda de Mebius, no “Caminhando”<sup>8</sup>, em Lygia Clark, para a qual estava posta a imperiosa necessidade da abolição do objeto da arte, um estado de arte sem arte; como no “Quadrado Negro sobre o Fundo Branco”<sup>9</sup>, de Malévitch, com a total ruptura com a representação mimética, quando uma nova imagem surge sem a nada referir no mundo natural e que se exprime numa crise da pintura e atinge o impensável, uma zona na qual ele próprio é levado a perguntar o que fez ao criar o quadrado negro, como quem se encontra num lugar totalmente outro, sem reconhecimentos: e então, o que pintar diante do espaço negro que engole a

---

<sup>8</sup> Lygia Clark, em que ela corta fitas de Moebius. A obra e quem a faz tornam-se indissociáveis.

□ “Quadrado Negro sobre o Fundo

<sup>9</sup> Branco”, óleo sobre tela, 106 x 106 cm, Museu do Estado Russo, em São Petersburgo, primeira das três obras análogas que Malévitch criou por volta de 1923.

□ Cineasta russo, autor de uma

representação? Pergunta que se coloca para a pintura e que se confunde com a própria questão do pensamento. O buraco negro faz com a imagem a reversão da tradição platônica da boa imagem como cópia perfeita, fazendo surgir a autonomização da imagem.

Há resistência, portanto, ali onde a dissidência com o mundo instituído se instaura. Onde se cria um mundo. Onde são suscitados os acontecimentos que escapam ao controle. Em Malévitch, com a invenção de uma nova linguagem, o suprematismo, onde o espaço do quadro é determinado por campos de forças, com formas geométricas que configuram a composição. “O artista deixa de se limitar à tela, à superfície pictórica e transfere sua composição para o espaço”, diz Malévitch em seu manifesto “Um Mundo sem Objetos” (1927). Em Lygia Clark (cuja influência da crítica da pintura figurativa ela retoma de Malévitch), com a criação de um estado singular que é a arte sem arte, manifesta num *self* inscrito na experiência da fusão da arte com a vida, quando, sabemos, há muito Lygia já havia abandonado a produção de objetos. Uma resistência que se inscreve ainda no precário e no efêmero, contra toda cristalização estática. Que se deixa ver em “Caminhando”, sua última proposição, que torna gratuito o gesto de cortar – o que interessa é cortar, é a potência do ato, nada existe antes ou depois. O artista como propositor, eis o que surge dessa formulação. Nenhum objeto. Uma arte sem arte, onde a obra é o seu ato, portanto, inscrevendo a arte na vida, objetivo que atravessa os trabalhos dos artistas modernos.

No cinema, Eisenstein apostou na violência das imagens (não na imagem violenta), mais precisamente, na capacidade que elas teriam de provocar choques no pensamento. Investiu na montagem, na sua força de incluir no processo criativo a razão e

o sentimento do espectador, compelido que é a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para realizar a imagem. Eisenstein compreendeu esse processo como atingindo o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor, como uma força de tangibilidade física, uma vez que estava interessado em construir sentidos, obter verdades. Resistir em Vertov, no cinema, é criar um rumo outro que se dá na busca da percepção da matéria sobre-humana. Vertov sobrepôs imagens, fragmentou-as em recortes velozes, fez sentir o que a câmera dava a ver do mundo, despedaçando-o para criá-lo como outro. O cinema soviético ousou transgredir as regras de uma linguagem que recém articulava um pensamento cinematográfico. Com as rupturas do cinema-montagem rebateu o esquema sensorio motor e a representação orgânica do mundo, que efetuam a tradição anglo-americana do empirismo e do pragmatismo como campo de experimentação. E assim também, como arte, como resistência, fizeram os cinemas do pós-Guerra. Dessa vez para compor, através de suas imagens, movimentos de temporalização e enfrentar um mundo desmesurado pela destruição e a violência: a imagem-tempo, que Deleuze cria, acompanhado por Bergson, mas à medida de seu próprio pensamento, para dizer sobre a subordinação do movimento ao tempo.

É, nesse sentido que é preciso pensar no cinema contemporâneo modos e agenciamentos de imagens que produzam resistência aos modelos de controle.

### **1.3. Sokurov, contra a imagem dogmática.**

Quando tomamos, neste trabalho que ora apresentamos, a obra do realizador russo

Aleksander Sokurov<sup>10</sup>, em especial, “Arca Russa” e “Mãe e Filho”, o fazemos como filmes-intercessores, dois exemplos expressivos dessa resistência às imagens dogmáticas, homogêneas, esvaziadas, que têm esgotado o cinema, não mais pelas forças dos períodos de guerra mundial, por ações exercidas pelo fascismo ou pelo império avassalador de Hollywood, mas pelas forças das sociedades de controle, tecnológica, e que tem nas imagens um mecanismo de controle. Como explica Deleuze, vivemos um estágio da sociedade de Controle, onde a arte rivaliza com o mundo, perdendo esse mesmo mundo, ao fazer cinema, um cinema qualquer (DELEUZE, 2000, p.97). Queremos pensar uma imagem que faz uma aposta estética. Não como bandeira ou manifesto, que é uma forma de apontar para o estabelecimento de uma ordem, para estabilização de um modelo, mas para produzir fissuras ali onde foram erguidos conformes. Mesmo sob riscos, uma vez que o cinema de Sokurov tende a confrontar-se com toda as vanguardas artísticas do século XX, pelo menos e, principalmente, quando reivindica a pintura como verdadeira arte, a tal ponto de ser categórico quanto a necessidade de fundar o cinema, apesar de seus mais de cem anos - desde que tomemos o marco da sessão inaugural de exibição das imagens em movimento - quando afirma que o cinema está apenas começando, como arte (portanto, como resistência):

O cinema ainda não pode pretender ser uma arte e ainda que aspire a ser, ainda está longe de sê-lo. Alguns podem fabular, inventar histórias sobre sua morte; eu considero, pelo contrário, que nem sequer tenha nascido. Falta-lhe tudo por aprender, especialmente da pintura, porque a aposta principal é pictórica. A eleição mais

---

<sup>10</sup> extensa obra iniciada nos anos 1970, entre elas: A Voz Solitária de um Homem (1978-87); Elegia a São Petersburgo (1989); Elegia Simples (1990); Elegia a Moscou (1986); Dolorosa Indiferença (1986); O Dia do Eclipse (1988); Salva e Protege (1989); Sonata para Hitler (1979-1989); O Segundo Círculo (1990); Páginas Escondidas (1993); A Pedra (1993); Vozes Espirituais (1995); Elegia Russa (1993); Uma Vida Humilde (1997); Mãe e Filho (1996); Confissão (1998); O Nó (1998); Moloch (1999); Taurus (2001); Arca Russa (2002); Pai e Filho (2003); Sol (2004) e “Aleksandra” (2007). Ver sinopse dos filmes, após a bibliografia geral, no final deste trabalho.

□ Quando afirmamos um propósito



importante para o cinema seria renunciar a expressar a profundidade, o volume, noções que não lhe concernem e que inclusive revelam impostura: a projeção ocupa sempre uma superfície plana, e não multidimensional. O cinema não pode ser senão a arte do plano. Este princípio me permite, quando trabalho em um filme, permanecer concentrado em um ou dois aspectos, e dedicar a eles o tempo necessário. Desse modo, adquire um poder completo sobre a representação do espaço. (BAECQUE, A.-OLIVIER, J. 1998).

Ora, essa inquietação de Sokurov em relação ao cinema, a referência que faz à necessidade de sua fundação sob as bases da tradição, que se produz como uma aposta pictórica, podemos entendê-la na dimensão do irônico. A produção de Sokurov toca a mais vertiginosa contemporaneidade, apesar do Sokurov pensador, marcado pela primazia da pintura. É por isso que nos mobilizamos frente à pergunta, que é uma referência direta à questão espinozista, o que pode esta imagem? De que forma este cinema é produtor de uma imagem que provoca fissuras nos modelos instituídos pelos padrões estéticos das sociedades tecnológicas e de controle, constituindo-se como obra de arte, ou seja, como resistência. Há qualquer coisa na imagem sokuroviana que, em sua errância, libera novas idéias, produz novos conceitos, extrai um pensamento outro. Mas, como essa imagem se constitui em relação às imagens do cinema clássico e do cinema moderno? Afirmamos: essa imagem, ao se apropriar de referências da pintura e, a um só tempo, das mais novas tecnologias da imagem (contagiada pelas referências tecnológicas), aponta para uma produção que apresenta, no cinema, um problema de ordem estética, enfrentando algumas das questões que estão postas para uma imagem propriamente contemporânea. Por exemplo, como reinvenção do mundo através do reencontro de realidades experimentadas como dicotômicas (o real e o virtual; a ficção e a realidade; o falso e o verdadeiro; o sujeito e o objeto, o passado e o futuro, etc.).

#### 1.4. Cinema, um campo de pensamentos.

Tomamos o cinema de Sokurov como o que resiste, mas também como um intercessor do pensar. Porque entendemos que o cinema pensa em imagens e, desse modo, nos alinhamos em uma perspectiva teórica manifesta em “Imagem-Movimento” e “Imagem-Tempo”, onde Deleuze, de modo original, apresenta uma alternativa à orientação realista e fenomenológica, de André Bazin, e também à proposição da lingüística e psicanalítica, de Christian Metz..<sup>11</sup> Nessas duas obras, Deleuze nega uma essência do cinema e aponta para aquilo que lhe parece ser próprio através dos modos como os cinemas pensam suas imagens, realizando deste modo, uma ruptura substancial em relação a essas perspectivas teóricas, que se constituíam como tradição dentro do campo das teorias do cinema. Deleuze traça um outro caminho ao tomar o cinema como intercessor na produção de conceitos. Não de conceitos que estão já dados no cinema ou que lhe são aplicáveis, mas elaborados em ressonância com o cinema, o que lhe permite levar à exaustão sua classificação dos diferentes tipos de imagens. Ao criar o conceito de imagem-movimento, explica Marrati (MARRATI, 2004), Deleuze permite situar, dentro de uma nova perspectiva, os debates concernentes à relação da montagem e do plano e do cinema e a narração. Assim também ocorre com o conceito de “imagem-tempo”, que dá conta das transformações ocorridas nas imagens do pós-guerra, e que resulta na fratura

---

<sup>11</sup> de nos alinharmos ao pensamento de Deleuze, ou quando tomamos a cinematografia de Aleksander Sokurov, trata-se de realizarmos um tipo de movimento, onde nos dirigimos aos textos e ao cinema, no qual pretende ser o de um intérprete que vai adiante, como afirma Daniel Lins: “aquele que conduz o texto ora para as margens, ora para o meio, ora para o *fora* ou o *dentro*, numa escrita-experimento, sem dualidades, mas com o rigor necessário, próprio à interpretação como musicalidade, cuja potência criativa exige uma espécie de ascese do texto”. Expressão: *Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, Forense, Rio de Janeiro, 2007. Queremos nessa relação de intérpretes, apenas o que permite um contato que produza uma nova experiência no pensar.

□ Deleuze dialoga com Serge Dane

entre o cinema clássico e cinema moderno. “Uma articulação entre a imagem-movimento e a imagem-tempo desenha não somente uma articulação interna à história do cinema, mas também uma articulação entre o cinema, as outras artes e um certo estado do mundo.” (DELEUZE, 2004, p.233). O que implica poder afirmar que há em Deleuze uma história do cinema que é uma história das apostas estéticas, políticas e filosóficas do século XX.

É preciso então responder não sobre o que é o cinema, o que ele significa ou revela, mas, de outro modo, é necessário saber tomar o cinema naquilo que ele nos permite pensar.

E a principal questão que o cinema moderno levanta, na análise deleuziana, é que o mundo moderno não está sob o jugo do modelo da representação. Trata-se, portanto, de uma tese que refuta a do célebre ensaio de Heidegger, de 1938, “A Época das Concepções do Mundo” (Die Zeit des Weltbildes), onde se afirma que o que está em jogo na modernidade é uma concepção de mundo tornado imagem. O que tem por consequência estabelecer uma compreensão da modernidade como fundamentada na representação. As teses de Deleuze, centrais em “Imagem-Movimento” e “Imagem-Tempo”, põem em causa essa concepção da modernidade como período que tem como paradigma a representação. O cinema é uma arte moderna por excelência, mas não na condição de mundo-imagem subjugado ao olhar de um sujeito-espectador. O cinema não é reprodução do mundo. É, ao contrário, um mundo de imagens imanentes. Para tanto, a fim de fundamentar tal afirmação, Deleuze traça os vínculos de suas teses com as teorias bergsonianas, principalmente aquelas que podemos ver claramente explícitas no primeiro capítulo de “Matéria e Memória”, quando Bergson afirma que as imagens são elas

mesmas percepção da matéria e que, portanto, não necessitam de nenhuma consciência para tornarem-se visíveis.

Na leitura de Deleuze do cinema, compete produzir conceitos que lhe concernem, ou seja, identificar nas imagens das diferentes cinematografias o que elas têm de próprio. Essa é a forma de podermos continuar a acreditar que ainda é possível o pensar, uma vez que este pensar se faz no mergulho em uma zona peculiar do impensado, onde se encontra um lugar suscetível à desestabilização de idéias prontas e, por conseguinte, onde a arte e o pensamento ganham vida. Tomar os conceitos e aplicá-los ao cinema é uma prática dogmática, que fecha o pensamento ao surgimento de novos problemas (veja-se a posição de alguns críticos que entendem o cinema estritamente como linguagem, na condição de modelo homogêneo, sem zonas de desequilíbrio, ou a partir de um formalismo lingüístico, a fim de que se entendam rigorosos).

É desta forma que, em carta redigida ao crítico Serge Daney, intitulada “Otimismo, Pessimismo e Viagem”, de 1986, Deleuze afirma de forma muito clara o profundo vínculo que o cinema tem com o pensamento. O cinema é arte e é pensamento. É, portanto, lugar de risco e do singular, e se apreende e se conserva como impoder. Desse lugar (do lugar do impoder) é que o cinema, para Deleuze, faz resistência, pois, apesar de todos os poderes a que serviu e até instaurou, sempre conservou uma função estética e noética, mesmo que essa função tenha sido frágil ou mal apreendida. Diferente da televisão, que a seu vê, assumiu uma função social, função de controle e de poder, onde reina o plano médio, que recusa toda aventura da percepção em nome do olho profissional e que, apesar de tentativas importantes e em boa parte vinda dos cineastas, não buscou sua especificidade numa função estética. Na mesma carta a Serge Daney,

Deleuze diz que as imagens-tela deixam de ser uma porta atrás da qual se vê algo, ao mesmo tempo em que também não são mais um quadro-plano, no qual algo se deixa ver.<sup>12</sup> E faz uma pergunta inquietante e indispensável, qual seja, “como ainda falar de arte se é o mundo que faz seu cinema, diretamente controlado e imediatamente tratado pela televisão, que dele excluiu toda sua função suplementar<sup>13</sup>?” (DELEUZE, 2000, p.98). Essa pergunta é fundamental para este nosso trabalho. Estaria o cinema submetido às investidas da Sociedade de Controle, através desse exercício constante de poder que vem, principalmente com as novas tecnologias, onde, em princípio, o que há é um mundo controlado, um olhar esvaziado e um fluxo incessante de imagens, e onde o que podemos ver nas imagens são sempre outras imagens? Como continuar a fazer imagens que ativem a resistência estética e noética do cinema? Como não produzir imagens que apenas se equivalem em proveito de um tempo que escorre? O que fazer diante de um mundo marcado por imagens que estão sob o controle imediato, que é pura informação ou uma imagem qualquer que desliza na medida em que se constitui como um dado?

É em Deleuze que encontramos traçadas algumas linhas de fuga para fazer dessa pergunta um bom problema. “Seria preciso que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e controle”. (DELEUZE, 2000, p.98). Mas o que podemos entender quando Deleuze afirma a necessidade do cinema deixar de fazer cinema? Mais que mobilizar questões, que sem

---

<sup>12</sup> y a partir da periodização que o crítico propõe do cinema, que se encontra no livro “La Rampe”, publicado como prefácio de ‘Ciné-Journal’, Ed. Cahiers du Cinéma, 1986 e no Brasil, em “Conversações”, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.

□ Para compreender a função supl

<sup>13</sup> ementar do cinema, ver uma série de discussões sobre o papel da crítica e também a função estética do filme, em Serge Daney, André Bazin, Derrida, Deleuze, entre outros, onde aparece sempre como o lugar da criação.

□ Registro do modelo lingüístico

dúvida a afirmação suscita, trata-se, desde nossa perspectiva, de pensar sobre a possibilidade de uma imagem de cinema em diálogo com as tecnologias digitais, sem que esse diálogo destrua o cinema, sem que o submeta as imagens à lógica do controle. Deixar de fazer cinema para fazer cinema. Se é verdade, pergunta Deleuze a Serge Daney, que os americanos usaram o vídeo para ir mais rápido (e controlar as altas velocidades), como devolver ao vídeo à lentidão que escapa ao controle, e que conserva, como lhe ensinar a ir devagar?. No entanto, se a lentidão é abrigo contra a ameaça do controle, assim como a vídeo-arte é o espaço da desconstrução de uma imagem dogmática que a televisão criou ao recusar sua incorporação, há também uma série de outras linhas de fuga que chegam do cinema nesse diálogo com as novas tecnologias e sobre as quais se vê surgir um outro novo cinema. Mais próximo da invenção do seu próprio lugar, colados aos novos espaços de exposição, para os quais se tem dado o nome de cinema expandido, cinema de exposição, que pode visitar o museu, a sala escura ou ser lugar de imersão. E é puro cinema. Um cinema que é uma dessas apostas estéticas que nos levam a dizer de uma nova imagem. Um cinema que continua cinema, mais que nunca cinema, e traz consigo uma absoluta recusa às imagens banalizadas, submetidas ao rígido controle do olhar tecnologizado. Um cinema que é arte e pensamento numa zona de combate contra o controle. É num desses novos cinemas que apostamos como objeto de nossa investigação. O cinema do realizador Aleksander Sokurov, de quem Andrei Tarkovski afirmou ser o grande cineasta da Rússia.

### **1.5. Dois filmes, uma obra intercessora.**

Partimos de dois dos filmes de Sokurov porque nos parecem fundamentais no conjunto de sua obra e também em função dos problemas que eles nos apresentam: “Arca Russa”, nos parece extremamente interessante, entre outros aspectos relevantes, pelo fato de ser um longa-metragem realizado em um único plano-sequência, mas não apenas pelo ineditismo e proeza tecnológica. Mas, fundamentalmente, porque entendemos que dentro da obra de Sokurov, “Arca Russa” é um marco em relação à utilização do plano-sequência em movimento continuado e com pouquíssimas pausas. Em quase todos os seus filmes, o plano-sequência é fixo, lugar da apreensão demorada da imagem. Como na primeira parte da série de cinco capítulos de “Vozes Espirituais”, onde vemos uma paisagem coberta de neve sendo suavemente desenhada em um plano fixo de 35 minutos. Só muitíssimo lentamente percebemos algumas alterações em um matiz de cores entre o branco, o cinza, o azulado. Variações tão mínimas, tão suaves, imperceptíveis a um olhar que dela se retira mesmo minimamente. Uma imagem que convoca a concentração do olhar, que pede que lhe acompanhe, que perceba o pequeno: uma fogueira longínquo que se acende no campo esquerdo quadro; pássaros brancos que chegam traçando movimentos suaves e passageiros. Sempre mais e mais traçados intensivos, como o que configura a presença de um homem que atravessa a paisagem. Uma imagem que pede proximidade, acuidade visual, um olhar microscópico para uma imensa paisagem.

Em “Arca Russa”, o plano-sequência é de uma outra ordem de intensidade. A imagem não se sustenta, não se mantém, não estabiliza. Vivemos 96 minutos a um só fôlego. É uma imagem que não permite que nos envolvamos com ela. Ao contrário, o custo é acompanhá-la, percorrer seus passos. Uma imagem de muitos tempos que se

atravessam apressadamente. Onde nem mesmo a Stedycam, que ameniza as forças da gravidade, é capaz de suavizar o embate com o corpo cinematográfico. Trata-se de uma imagem que não se entrega, que não se deixa penetrar, que está transitando, na qual tudo passa na superfície. É mesmo outra capilaridade, outra temperatura de imagem. No entanto, não é uma imagem invasiva, como é comum a imagem em plano-sequência, em tempo real televisivo. Estas imagens pornográficas que não deixam nada para ver. “Arca Russa” produz uma relação de muitos níveis intensivos. Assim como corre em “Mãe e Filho” (1997), de 73 minutos, especialmente tomada da obra de Sokurov, por considerarmos um cinema que se inscreve no limiar da pintura, questão para qual já apontamos um problema relevante em relação à tradição do cinema da profundidade de campo. Mas esses dois filmes não estão isolados do restante da produção de Sokurov. Outros de seus filmes estão inseridos de forma mais lateral em nossas discussões; por exemplo “Vozes Espirituais”, obra em cinco capítulos sobre a guerra na fronteira do Tajiquistão e Afeganistão, com um total de 340 minutos, rodado em Betacam no ano de 1995. Um diário de guerra atemporal, elegíaco, sem o propósito de informar a realidade. Também “Moloch”, filme de 103 minutos sobre a visita de Hitler a sua amante, Eva Braun, que vive solitária nos Alpes da Bavária, na primavera de 1942. E outros mais, como “O Sol”, sobre o imperador Hirohito, no ano de 1945, com o Japão ocupado, a rendição do país frente aos Aliados e sua renúncia à sua ascendência divina. E outros, como “Hubert Robert, uma Vida Afortunada” e “Elegia a Moscou”. Também “Taurus”, filme sobre os últimos dias da vida de Lênin. É o conjunto de sua obra que acaba se impondo, mesmo que sejam apenas dois de seus trabalhos os que mais nos aproximamos.

Experimentamos com “Arca Russa” e “Mãe e Filho” linhas de pensamento, do



ver, do ouvir e sentir. O cinema como lugar de produção de pensamento e, nesse sentido, como invenção, fabricação e criação de mundos possíveis, irredutível à condição de modelo de representação. Não falamos por este cinema, ele próprio fala por si. Tentamos segui-lo: encontrar suas brechas. Não compreendê-lo, mas atingi-lo, perscrutar seus desvios. É uma aproximação autônoma, não marcada por concordâncias e discordâncias, mas pelas pulsações que ela provoca, toca. Portanto, não é um comentário. Se há um acompanhamento das obras nesse trabalho de experimentar é, no sentido de Foucault, de uma arqueologia, aquela que busca inscrições nas superfícies, onde elas se deixam ver, tocar, ouvir, sentir e, finalmente, pensar. Fazer algo com essas imagens do cinema que nos permitam recusar os poderes instaurados neste mesmo cinema. Quer dizer, ir mais além do apontar o dedo no corpo ferido do organismo-indústria. Somos instigados a seguir os movimentos que se dão neste pensamento-artista que ultrapassam a representação do mundo fenomênico, ou da natureza, não se deixando vergar pelos apelos das sociedades tecnológicas, mas que dobra a linha do fora e a desdobra para enfrentá-los.

Trata-se de uma série de anotações que fazemos a partir (e acompanhados) – e não sobre – do cinema de Aleksander Sokurov, para pensar uma outra imagem, que dialoga com a contemporaneidade dos meios digitais ao mesmo tempo em que estabelece relações com a pintura, e, por outro, produz rupturas com os regimes totalizadores instituídos pelas sociedades tecnológicas, onde se instaura uma norma de visibilidade como estatuto de verdade e que nos faz crer que “falamos do que vemos e que vemos aquilo do que falamos”, ou seja, nos faz acreditar que permanecemos, como assinala a

crítica que faz Foucault ao sistema de representação, no registro<sup>14</sup> das palavras e das coisas. Ou seja, não mais no quadro da representação, quando o signo designa o objeto exterior, mas, ao contrário, o signo direto, que apresenta a transformação no *continuum* intensivo como objeto de encontro.

Nos servimos do cinema de Aleksander Sokurov como dispositivo de pensamento, quer dizer, como um mediador, instigados a fazer surgir, como resultante de seu movimento interno, conceitos, imagens-conceito. As questões que nos apresentam como instigantes são pelos menos de duas ordens. A primeira, a dimensão temporal em “Arca Russa”, um filme realizado em tempo real, com imagens produzidas a partir dos mais novos engenhos tecnológicos - uma tecnologia de imagem digital, especialmente criada em um laboratório em Berlim, na Alemanha, para obter uma exigência estética - resulta por criar uma nova imagem a que estamos chamando, ainda que provisoriamente, de imagem-intensidade. Uma imagem urgente, tomada em um só fôlego, ao mesmo tempo em que em desaparecimento, efêmera, apressada, passageira. Porém, não menos contundente, profusa e densa. Uma imagem que aparece como inscrição de um tempo, por vezes, de suspensão, por outros, de aceleração e emergência. Nos perguntamos sobre as forças que se articulam na produção dessa imagem. Sobre o modo como uma imagem ininterrupta - vista a um só fôlego como resultado de um longo percurso por entre as salas do Museu Hermitage, em São Petersburgo, e atravessando bifurcações temporais onde surgem personagens de três séculos da história russa - pode produzir algo de novo, um outro sentido, uma experiência de singularidade. A segunda, a dimensão pictórica em “Mãe e

---

<sup>14</sup> : a palavra e a coisa.  
□ Nesse sentido expresso por Paul

Filho”, Sokurov faz um curto filme, de 73 minutos, com apenas 53 planos, quase todos fixos, apenas alguns pequenos *travellings* muito lentos, e duas personagens, onde seus movimentos são precisamente contidos, seja pela debilidade de um corpo moribundo, seja pela atenção/tensão que põe o tempo em suspensão. É um filme pintura, feito com a delicadeza de finos pincéis chineses sobre lentes. Um filme que traz as questões da figuração-abstração; da invenção-reprodução; da perspectiva, da bi-dimensionalidade e da cor, onde Sokurov mantém uma relação importante com a pintura romântica.

Desde essa perspectiva, o cinema de Sokurov possibilita o surgimento de uma nova imagem. Desta forma, aqui se coloca pelo menos uma questão. Como ocorre essa nova imagem? Seria pela ruptura com a montagem, justo aquilo que é mais caro ao cinema, principalmente o soviético, como o do revolucionário Eisenstein? Ou talvez pudéssemos apontar a própria emancipação da captação da imagem, desta vez não mais em relação à imagem da projeção, como ocorreu no primeiro cinema com a câmara fixa, mas em relação ao compromisso de verossimilhança, seja com o espaço, que é de pura desconstrução no seu cinema, seja ao romper com índices de temporalidade cronológicos, acentuando o presente como tempo de todos os tempos e, nesse sentido, também com a ausência absoluta de raccords. Não falsos-raccords, como em Eisenstein ou em Dreyer. Nenhum raccord. Esses são apenas alguns indícios do surgimento desse novo que vem do cinema de Sokurov. Não são questões singulares ao cinema de Sokurov. Sem dúvida são questões que podem também chegar de outros cinemas, algumas delas já estavam apontadas, por exemplo, no cinema de Dreyer, com seu plano-sequência análogo à superfície de cores uniformes, mas que agora, em Sokurov, ganham uma nova dimensão, num diálogo extremamente rico com imagens contemporâneas. Algo que nos diz de um

acontecimento nas imagens. Um acontecimento que não é uma proposição, como sugere Deleuze (DELEUZE-GUATARRI,1992, p.33), mas um ato de pensamento, onde os conceitos se expressam exatamente como sons, cores ou imagens. Não estamos falando no conceito que diz sobre as essências das coisas, como significado delas. Estamos, sim, dizendo do conceito no sentido atribuído por Guatarri-Deleuze, como “a imperceptível ruptura em vez do corte significante, centros de vibrações” (DELEUZE-GUATARRI, 1992, p.36).

“Arca Russa” , como já dissemos, é a primeira produção cinematográfica a ser rodada em um só plano ininterrupto. Como é impossível gravar mais do que 12 minutos no suporte convencional, o filme foi realizado com câmera de alta definição 24p, uma imagem numérica que oferece boa qualidade visual e a possibilidade de transferir para cinema, notadamente a imagem numérica sobre um negativo de 35mm. Com a ajuda de especialistas alemães da HD Kopp Media, uma plataforma complexa foi criada para responder às exigências do cenário que incluiu planos da arquitetura percorrendo uma distância de 1.300 metros para o desenvolvimento da ação. O registro da imagem foi feito através de uma câmara HD acoplada ao corpo do operador, com uma bateria extremamente estável, em 100 minutos de imagens não comprimidas. Um disco duro protótipo foi desenvolvido pela Sociedade Director’s Friend, em Colônia, uma vez que também as HDs não têm condição de gravar mais que 46 minutos de um plano-sequência sem troca de cassete.

Toda essa tecnologia, uma verdadeira proeza tecnológica referida como um marco cinematográfico, se conjuga para fazer não um cinema espetáculo, mas, ao contrário, para estabelecer uma conexão com a imagem da tradição, qual seja a imagem

pictórica. O cinema de Sokurov tem um apelo à pintura romântica, em especial do alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), com suas paisagens como experiência grandiosa, bastante explícito em “Mãe e Filho”. Por exemplo, quando o cineasta utiliza pares de espelhos, grandes painéis de vidro, pincéis, finos e delicados, e tintas para compor seu universo. Também quando multiplica procedimentos para abolir as distâncias, e destrói os limites como em uma só pincelada a juntar o mundo em uma unidade, para apenas depois olhar sua criação sob a lente, como imagem não dimensional, achatada e horizontalizada. Ou quando destrói a natureza para criar a sua própria e retoma o projeto estético do Romantismo ao exacerbar o real para fazer sentir o invisível. Por outro lado, vemos esse mesmo cinema lançar mão de um único plano-seqüência, apenas possível pela gravação em disco rígido digital, e da gravação, em tempo real, para transitar pelos 1.800 metros que formam o percurso entre as 33 salas do Museu do Hermitage, e onde três séculos se cruzam em uma só temporalidade, sem presente, passado ou futuro. Uma história que não é vista como rupturas dialéticas, mas como um fluir ininterrupto de recordações, imagens, situações de conflitos. Uma história como labirinto, com fluxos e refluxos do tempo na condição de presente, o que nos leva a viver nos meandros de um cinema cujo tempo são pontos que se tocam em um emaranhado de inúmeros fios.

Trata-se ainda de um cinema onde se pode ver o diálogo com o pensamento de Hölderlin (1770-1843), contemporâneo dos Românticos, reconhecido como o maior de todos os poetas elegíacos alemães. Quatro dos filmes de Aleksander Sokurov são também elegias (a São Petersburgo, Simples, Russa e a Moscou). Sobretudo, na sua compreensão de homem, no sentido em que explica Bouquet (1998): o homem é uma presença sobre a Terra, seu papel é habitá-la, se possível como poeta. Mas o poeta que habita a Terra

carrega o tom triste e terno que os gregos e latinos deram ao elegíaco. Em “Mãe e Filho”, a morte está presente na tristeza de cada gesto, no movimento de tudo que compõe a paisagem. Mesmo a Natureza é um relato sobre o fim. Assim também são os diálogos que parecem apenas acompanhamentos sonoros da dor, uma vez que não mobilizam sentido. São poucas palavras que deambulam, erram.

Seria o cinema de Sokurov capaz de enfrentar uma ordem de imagens banalizadas que nos são contemporâneas? Frente a imagens que tentam reproduzir incessantemente o real e que configuram um tempo devorador desse mesmo real, poderia essa outra imagem, dotada de valores de permanência, espirituais, de forte relação com a pintura e a poesia, reconstituir nossos vínculos com o mundo? Não os vínculos com outros tempos, mas com o tempo do agora, esse que nos faz contemporâneos, uma vez que estamos imersos num mundo de imagens tecnológicas, em tempo real, do movimento<sup>15</sup>. Poderia esse cinema dizer sobre formas de resistência aos modelos das sociedades de Controle que saturam nossos sentidos com a violência das imagens clichês e dos códigos televisuais massificados, modelos instituídos por uma doxa da representação figurativa do mundo?

Essas perguntas, as formulamos com o propósito de que produzam problemas e que deles decorram movimentos na produção de novos cinemas, onde cada realizador, à sua maneira, entre no embate com as imagens como lugar da invenção, e não da obediência. Não se trata de levantar a bandeira e ir às ruas instituir um novo programa. Não queremos um manifesto, uma nova escola estética ou eleger um exemplo. Não

---

<sup>15</sup> Valéry, quando diz que enfim a humanidade vive o sonho inédito em que “le temps et le mouvement engendrent des corps, les effacent à volonté, et le monde même est saisi dans un souffle d’apparition instable dont l’effet réel aura été de produire ou d’injeter dès accélérations dans la vie des hommes.

□ Os séculos XIX e XX viram surg

vemos sequer nesse cinema a urgência ou mobilização em torno de algum programa. Afirmamos um cinema veemente em Sokurov. Intenso, vigoroso e forte, e por isso mesmo pleno de riscos. Sokurov não pode ser entendido apenas pelo que nos fazem crer os críticos, quando o apontam como seguidor de Tarkovski, o que já seria uma referência fundamental. Também não é fundador de uma nova escola de pensamento no cinema. Seu trabalho executa rupturas, leva a efeito os conflitos de quem enfrenta os limites, as extremidades e se faz em meio. Um cinema que é invulgar a cada imagem e produz uma experiência intensa com a plástica sonora. É isso que parece interessante e nos interessa em sua obra.

O cinema de Sokurov elabora uma imagem que, apesar de claramente de outro tempo, inventada, como afirma Bouquet (1998), como um pensamento reacionário, produz uma arte ali onde nenhum outro cinema se fez. Pensamento do retorno e da nostalgia, produzindo uma arte de pura vanguarda. Pois, na sua compulsão aguda por exprimir seus mestres, Sokurov conduz o cinema lá onde ele raramente chegou. É, deste modo que, apesar de construir um cinema sob as bases clássicas da pintura, produz uma imagem que refunda questões como a do espaço, que é uma das questões maiores em 'Mãe e Filho', e é totalmente refundada, recriada, recomposta. O mesmo ocorre com o tempo, que na imagem de Sokurov se faz sem cronos. Coabitam em suas imagens tempos indistintos. Um tempo que se faz, sobretudo, sem acentos, sem clímax. São imagens dotadas de um tipo de tempo singular à cinematografia de Sokurov, a que podemos dizer um tempo intensivo, e que produz o que estamos chamando de imagem-intensidade, quer dizer, uma imagem de intensificações de forças e que se dá no plano imanência. Esta é a tese central desta investigação, um conceito de intensivo que tomamos de Deleuze, justo

para criar um caminho de encontro que realize um cinema-pensamento.

Nesse sentido, este é um trabalho que se situa dentro de uma perspectiva teórica dos pensadores da desconstrução, da diferença, tendo em Deleuze uma referência para uma crítica da imagem como representação. Desde esse ponto de vista, tomamos a imagem como fonte da produção de conceitos, portanto, informados pelo princípio de que não compete ao domínio das idéias à exclusividade do “verdadeiro conhecimento”, como nos fez crer Platão em sua doutrina dos dois mundos, onde o conhecimento está submerso nas dicotomias entre essência e aparência; inteligível e sensível; original e cópia e, finalmente, entre idéia e imagem. Tomamos o mundo das imagens como estímulo e, principalmente, como aquilo que força a pensar. Não como um obstáculo ao pensamento, diferente do que se pode ver na *démarche* de Platão, que busca um princípio absoluto de inteligibilidade, um inteligível superior fora do mundo sensível e das imagens.

Começamos então por traçar algumas discussões que nos ajudam a traçar qualquer coisa de aproximativo em relação ao que podemos chamar de uma imagem contemporânea, a fim de que possamos subsidiar a análise das questões colocadas por nós, a partir da imagem em Sokurov, dos conceitos que esse cinema suscita. Partimos, no capítulo que se segue, a pensar imagens contemporâneas como imagens em desaparecimento.



## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

BERGSON, H. **Matéria e Memória**, Martins Fontes,

BAECQUE, A.- OLIVIER, J. , **Cahiers du cinéma**, n° 521, Paris, 1998.

DELEUZE, Gilles, **Imagem Tempo, Cinema 2**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1990

..... **Imagem Movimento, Cinema 1**, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

..... **Conversações**, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.

..... **Foucault**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1988.

..... **Qu'est-ce que l'acte de création?**, Trafic, n.27, P.O.L. autonome, 1988.

DELEUZE-GUATARRI, **O Que é a Filosofia?**, Editora 34, Rio de Janeiro, 1992.

..... **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 1, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.

DIAS, Souza, **Lógica do Acontecimento, Deleuze e a Filosofia**, Edições Afrontamento, Porto, 1995.

FOUCAULT, Michel, **Vigiar e Punir**, Vozes, Petrópolis, 1988.

..... **Arqueologia do Saber**, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2002.

..... **As Palavras e as Coisas**, Edições 70, Lisboa, 1988.

HEIDEGGER, de 1938, **A Época das Concepções do Mundo** (Die Zeit des Weltbildes)

LINS, Daniel, Expressão: **Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa**, Forense, Rio de Janeiro, 2007.

MARRATI, Paola, Deleuze. **Cinema et Philosophie**, in: La Philosophie de

Deleuze, Zourabievili, François; Sauvagnargues, Anne; Marrati, Paola, Quadriga/PUF, Paris, 2004.

MACHADO, Roberto, **Deleuze e a Filosofia**, Graal, Rio de Janeiro, 1990.

..... **Nietzsche e a Verdade**, Graal, São Paulo, 1999.

..... **Nietzsche e a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**, Cia das Letras, 2005, São Paulo.

PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve**”, éd. Gallimard.

## 2.Segundo Capítulo:

### Imagens que resistem a um tempo desapropriado.

*As coisas desaparecem. Temos que nos apressar,  
se queremos ver alguma coisa.  
Cézanne.*

*A câmara é uma arma contra a miséria das coisas,  
nomeadamente contra o seu desaparecimento.  
Wim Wenders.*

#### 2.1. Contemporâneo, imagens em circulação.

Muitos artistas, pesquisadores e realizadores têm apontado para uma crise da imagem no mundo contemporâneo. Em especial, isso se deve, segundo diferentes análises, a uma imersão de nossas experiências em uma superabundância de imagens<sup>16</sup> banalizadas em circulação e em desaparecimento, que nos chegam dia após dia, pela televisão, pelos jornais e revistas, disseminadas nos espaços urbanos ou em ambientes virtuais. Se tomarmos a Guerra do Golfo, a primeira vivida em tempo real, através das transmissões televisivas, globais e ininterruptas, onde se instaurou com enorme evidência o poder da imagem eletrônica midiaticizada, estaremos frente à vertigem nos níveis de intensificação dessa circulação e desaparecimento, resultado dos novos processos de informação no mundo tecnológico contemporâneo. Com

---

<sup>16</sup> ir a fotografia, quando a pintura deixa de ser o principal modo produzir imagem, depois o cinema e a imagem eletrônica, que foi chamada de televisão (visão à distância), que logo passou por grandes transformações, com o sistema à cabo e recepção via satélite, e o vídeo (que em latim significa “eu vejo”). Hoje vivemos a revolução digital, a imagem de alta resolução, disponíveis e reproduzíveis simultaneamente em todo o mundo, além da grande revolução que produziu a Internet, rede de comunicação global. As imagens passaram de exemplares únicos a digitais e cresceram a uma velocidade inaudita e se multiplicaram na mesma proporção.

□ Com a imagem digital, uma grav

Pelbart podemos compreender essa vertigem do mundo contemporâneo justamente pelas marcas das alterações em nosso regime temporal. Pelbart (PELBART, 2000, p.183) afirma o fato, inegável, de nos encontrarmos às voltas com cronopolíticas emergentes cuja lógica, incidência, amplitude e eficácia mal conseguimos entrever, embora nos saibamos imersos em uma temporalidade mutante do entorno tecno-social. A experiência da vertigem decorre do mundo que nos escapa pela exaustão de uma temporalidade que se opera no “ao vivo”, no fluxo incessante. A imagem-mundo não tem permanência, não guarda aderência, e seu sentido se esvai em fragmentos por entre os milhares de *pixels* mosaicados de informação. Por isso mesmo, experimentamos uma guerra vídeo que é a um só tempo, guerra sem imagem, em direto.

Como sabemos, havia nessa primeira Guerra Eletrônica-Midiática (com data marcada amplamente divulgada), muito mais do que uma simples configuração de poderes, em que a TV Pentágono dirigia a cena. Tal como descreve Laymert (PARENTE,1993, P.160), houve uma aposta na instantaneidade da transmissão ao vivo, na velocidade fulminante, nenhum intervalo no tempo, nenhuma distância no espaço, apenas o fluxo de imagens. Um poder que se estabelecia pelo controle exercido através de uma determinada codificação do espaço e do tempo, instaurada pela centralidade *on-line* da informação. Até porque a idéia de que o Iraque havia sido derrotado - um fenômeno criado pelo exercício das imagens submetidas ao território das tecnologias do controle - se mostrou como um assombro, sem bases reais. A guerra continua a cada dia e, como desde a primeira investida americana e de seus aliados, já não sabemos se as imagens que vemos são de um ontem distante ou

de um agora imediato. Desde o início, e aqui estamos falando da primeira transmissão ao vivo de guerra como um marco que inaugura um poder global instalado na instantaneidade das mídias eletrônicas, vemos repetidas cenas desfilarem vertiginosas, próprias ao indiscernimento. Em um tempo do agora, cujo presente é uma condição desconectada, surge um mundo de imagens confiscadas. Nada mais contemporâneo que o tempo real, a transmissão ao vivo, simultânea aos eventos. A sociedade informatizada é a sociedade do atual, do tempo presente ou em constante atualização.

As novas tecnologias eletrônicas romperam, pela velocidade dos seus fluxos de comunicação, os impedimentos criados por outras temporalidades - lineares, circulares, etc. Realizaram uma compressão do tempo que se traduz em um eterno presente, em um agora feito de transmissões simultâneas. Ora, um dos problemas desse modelo de inscrição temporal é precisamente a idéia de que o tempo real tecnológico se apresenta como estatuto de uma verdade absoluta, dado que seria uma imagem fiel, sem mediações. Portanto, uma tecnologia que produz o sentido de uma informação objetiva (a imagem perfeita platônica), diferente de todas as que lhe antecedem, porque vividas como presente acontecendo. Todavia, é exatamente esse mundo-imagem que vai produzir uma experiência de indiscernibilidade e, mais ainda, de desaparecimento do mundo. Mas, é preciso atentar, não foi em decorrência da tecnologia da imagem digital<sup>17</sup>, passível de manipulação ao infinito, que vimos a

---

<sup>17</sup> ação pode ser copiada e manipulada sem que isso afete a sua qualidade, a tal ponto que não se pode mais falar de um original e, por consequência, de cópias. Não há mais uma imagem verdadeira, todas são absolutamente verdadeiras. Portanto, o que as imagens digitais vêm demonstrar é o equívoco da tese de que as imagens técnicas são cópias objetivadas do mundo visível. Ou seja, aquilo que chamamos de vida real, só existe na vida real. As imagens são imagens, às vezes de algo da vida real, de outro, sem qualquer referência a ela. Isso é absolutamente extraordinário, pois talvez possamos compreender a verdade como

realidade desaparecer. O que realiza esse movimento é menos o manejo direto da imagem que a manipulação da dimensão temporal que ocorre com a transmissão ao vivo. Ou seja, não se trata do modo como a imagem se produz, mas do modo como ela circula, da invenção de um tempo real, de uma temporalidade do desaparecimento. Como diz Castells, experimentamos um tempo atemporal na forma de temporalidade definidora da sociedade de Rede, o que quer dizer, na qualidade de um tempo indiferenciado, um tempo sem tempo.

## 2.2. Modernidade, tempo no futuro.

Não há absolutamente nada nesse fluxo permanente de imagem que se escuse ao desaparecimento, a não ser aquilo que a história subtrai como efetuação em estado de coisas. Ou seja, marcos e não experimentações. O que implica compreender a contemporaneidade desde uma temporalidade outra, que já não pode ser descrita pelo efêmero, fugaz e transitório, do qual falou Baudelaire para pensar a modernidade. Esta modernidade dita também por Benjamin (1985), através do poeta francês, estava voltada para o futuro, marcada pela tensão temporal da passagem, da travessia rumo ao que era gerador da sua própria existência. O que estava em fluxo permanente, impregnado pelas velocidades, era uma existência que se dirigia ao futuro, tempo onde se produziam as utopias dos movimentos artísticos, sociais e tecnocientíficos. Imperativo de futuro que o crítico americano Harold Rosenberg (ROSENBERG, 1974) traduziu, nas artes, como da tradição do novo (paradoxo que rapidamente foi consagrado), em que importava agregar algo da ordem das rupturas, como as

---

algo diferente da cópia do mundo. Descobrir que há imagens de pura invenção ou mentiras terríveis em cópias perfeitas. Assim talvez possamos sair do paradigma platônico da boa cópia.

□ Importante chamar atenção para

experimentações que se davam nos mais diversos campos das artes e diferentes áreas de conhecimento.

Ou seja, havia na modernidade uma temporalidade marcada pela predominância do futuro como estrato que a subsumia e que se fazia sob o controle e em sintonia com projetos de um mundo novo. Projetos esses que foram desenhados pelas novas configurações urbanas (racionalidade geométrica nas cidades traçadas por Le Corbusier); pelos movimentos das vanguardas históricas e seus manifestos artísticos, como o dos Futuristas (MARINETTI, 1980) (De pé sobre o cume do mundo, nós lançamos nosso desafio às estrelas!... T. Marinetti), mesmo que saibamos que a radicalidade desse movimento, que exigia destruir os museus, as bibliotecas e as academias, tenha acabado por se desdobrar em afinidade com a direita fascista italiana; dos Surrealistas (“Mudar a vida, dizia Rimbaud; transformar o mundo, dizia Marx; para nós, esses dois lemas formam um só.” André Breton); dos Dadaístas (“a destruição também é criação” Bakunin); dos Impressionistas (“três pinceladas da natureza valem mais do que dois dias de trabalho no estúdio, sobre o cavalete” E. Boudin). Assim também na escultura, com a fusão da luz e das sombras, a ambição de obter obras visíveis desde o maior número de ângulos e a proposta das obras inacabadas, como ideal do processo criativo, além dos temas surgirem do ambiente cotidiano); dos Expressionistas (“O mundo aí está, seria absurdo repeti-lo; buscar sua substância, criá-la de maneira nova, esta é a função da arte.” Kasimir Edschmid), e dos Cubistas, para os quais o olhar é um ato e o pintor nos faz tomar consciência de que o mundo real é um mundo construído, de que outros mundos são, portanto, possíveis. E também pelo papel fundamental do futuro que estava delineado nos

projetos sociais, em que da luta de classes resultaria a construção de uma nova sociedade, expressa, por exemplo, no Manifesto do Partido Comunista, de 1848, (Trabalhadores de todo o mundo, uni-vos!) de Karl Marx e Friedrich Engels. Toda a modernidade se inscreve, nesse sentido, fundamentalmente, como projeto experimentado sob o signo de um tempo extraído das perspectivas do futuro, das utopias, da vontade revolucionária.

Se em Baudelaire (1988), o efêmero, o transitório e o fugaz puderam dizer sobre um modo de existência próprio à modernidade, uma temporalidade de acelerações e de aumento das velocidades, que passava a ser experimentada com as grandes aglomerações urbanas (o surgimento do fenômeno das multidões); com a redução das distâncias e o aumento dos deslocamentos que se deixam sentir pelo surgimento do trânsito ferroviário; com a agitação das fábricas e a acumulação de excessos de produção; ou ainda, com a fragmentação do olhar, que se pode assistir pelo recorte da imagem fotográfica, além da conquista do movimento com a imagem do cinema, o mesmo não ocorre na contemporaneidade. Há, desde nossa perspectiva, uma estética do desaparecimento<sup>18</sup> que difere da experiência do efêmero, do fugaz e do transitório baudelaireano, fundamentalmente, em pelo menos dois aspectos.

---

<sup>18</sup> o fato de que essa idéia de uma estética do desaparecimento pode também ser pensada desde uma perspectiva de desaparecimentos outros, que se dão como estratégicos, por exemplo, e apenas para retomar à questão da guerra, aqui tomada como lugar de ensaios e elaborações de formas de controle. A guerra de Kosovo, tal como explica François-Bernard Huyghe, é um exemplo de como esse desaparecimento do mundo se verifica nas imagens. Apesar do excesso de transmissões da guerra, as imagens do corpo inimigo desaparecem (diga-se, isso só ocorre depois da repulsa que as imagens do Vietnam causaram na sociedade): “La guerre du Kosovo nous a fourni l'exemple d'un conflit où disparaît le corps de l'ennemi. Il est nié par la distance (vu et frappé à hauteur de satellite) et nié par le discours y compris par le refus de la catégorie de l'ennemi. Voir Jamie Shea expliquer, image numérique à l'appui, que les frappes de l'Otan détruisent des choses, des usines, du potentiel militaire et que de surcroît les coups ne s'adressent pas à un peuple, qu'ils touchent, mais à un tyran ou à un prince. Bien entendu il y a toujours contre-offensive. Ici c'est la télévision serbe qui répliquait par la stratégie du miroir”. Ao mesmo tempo em que o desaparecimento faz parte de uma lógica de guerra, é preciso compreender que o mesmo ocorre com aquilo que deve ser visível: “elle devient l'art de ne pas faire de victimes visibles et de faire voir les bonnes victimes”.

□ Ver sobre essa questão, o vídeo



Primeiro: a velocidade implícita na experiência moderna não se traduz mais, na contemporaneidade, pela vontade de transformações, pela superação de limites, ou por rupturas. Ao contrário, podemos falar de uma velocidade que ocorre como adaptação do tempo à experiência do vivido (*Erlebings*), portanto, fazendo coincidir os tempos das imagens com o tempo do vivido em uma única camada, a do atual (algo que diferente do novo, da novidade, que bem caracterizam a modernidade). O presente sem variações. De tal modo, que não há relações, mas uma espécie de desconexão com outros estratos de tempos. Desse modo, há uma subtração de sentidos, uma vez que é o tempo um possibilitador da invenção mesma da vida. Nada acontece, apenas se vê passar em estados de coisas. É o tempo subordinado ao desaparecimento, puro fluxo contínuo, cuja velocidade é adequada à permanência das coisas como elas estão. Superpovoado pela inflação de imagens, o mundo contemporâneo é cada vez mais uma experiência de um novo nomadismo, qual seja um nomadismo paralisado<sup>19</sup>, onde o máximo de velocidade é zero em relação aos movimentos dos corpos.

### 2.3. Um mundo feito de imagens

O que o sistema tecnológico pretende com a adequação das velocidades ao presente, através, por exemplo, da experiência com o tempo real, é tornar a imagem não mais uma cópia do real, que é o modelo da tradição platônica (a de obter a boa cópia), da imagem clássica, propósito que a modernidade soube subverter com a força criadora através de suas vanguardas artísticas, mas substituir o mundo pelas imagens.

---

<sup>19</sup> o “América”, de João Moreira Salles e Nelson Brissac Peixoto.  
□ François-Bernard Huyghe afirma

Estamos falando de produzir uma impressão de que a imagem é ela mesma a encarnação da vida, não que ela seja uma reprodução fiel, mas que ela é o próprio mundo, é suficiente como

experiência de mundo. Isso significa reduzir o mundo e a forma de experimentá-lo às mediações e não, como poderia certamente ocorrer de outra forma, tomar as imagens como articulação de novas conexões para ampliar a experiência do mundo. É precisamente nesta operação de fazer a imagem evidente (na acepção que podemos tomar daquilo que é incontestável) que se torna patente uma suficiência da imagem em detrimento do mundo. E estamos falando sobre uma idéia de mundo, não de outra, porque, precisamente, queremos afirmar uma concepção que não convoca imediatamente seu duplo negativo, como em geral se estabelece com o real, ou seja, a tendência, específica neste caso, de criar um pensamento que já está marcado pela tensão real-desrealização ou real-simulação. Por que essa preocupação? Exatamente porque desde há muito vemos defendidas teses sobre a desrealização do mundo, que se pautam, basicamente, por uma crise que as imagens de síntese teriam provocado, que estaria relacionada com a ordem das rupturas com o modelo da representação.

A este respeito, se impõe a qualquer análise mais detida sobre as imagens contemporâneas a obrigação de trazer para si a discussão sobre os sistemas de produção eletrônico e informático. É absolutamente pertinente que diferentes pesquisadores percebam como ameaça o papel que exercem as tecnologias informacionais e apontem no que resultam quando utilizadas para o controle social<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> que as sociedades contemporâneas são, antes, sociedades do segredo que da comunicação. Em « *Quelque chose de martial Technique, symbolique et stratégique* », texto publicado nos « Cahiers de médiologie » n°11, Communiquer/Transmettre, Gallimard, 2001, fala sobre o papel perigoso das

Benjamin entendia muito bem como, a um só tempo, o cinema significava uma conquista da automação do movimento e um perigo da automação das massas. Tais preocupações de Benjamin se impuseram como fato e na forma da mais cruel apropriação da cinematografia hitleriana, exercida como arma de propaganda da raça pura ariana e na perseguição aos judeus. O cinema nazista fez misérias com as imagens em movimento. As imagens, neste regime, exerceram o mais doentio dos seus papéis, quando de fato pudemos ver a força negativa e terrificante de imagens que matam. Por sua vez, soma-se a essa terrível experiência com o domínio nazista das imagens, instituindo um regime de força, um outro regime imagético, desta vez controlado pela indústria de Hollywood, que impõe ao mundo o cinema de ação como modelo hegemônico, reduzindo as possibilidades estéticas à sua lógica e determinando a invenção de um mundo, um entendimento de si enclausurado em histórias cegas por dicotomias que obstruem os sentidos, coagem a um único modelo de estar no mundo. Um cinema que não se abre aos sentidos, mas institui uma codificação das imagens, de tal forma que elas já não se abrem aos sentidos, ou seja, já não servem à criação.

#### **2.4. Restituir tempo às imagens.**

O propósito de restituir sentido às imagens é uma questão fundamental no cinema

---

tecnologias que podem alterar dados e efetuar operações nocivas alterando códigos ou imputando uma identidade, assim como controlando o acesso à informação. Diz que o resultado é uma espetacular proliferação do segredo: milhões de documentos classificados como secretos (6 milhões nos USA), fichados milhões de dados confidenciais que se dizem necessários proteger contra o Big Brother, contra a delinquência high-tech, colocando a questão do gerenciamento e da negação do direito ao acesso à informação como a verdadeira forma de poder das sociedades de controle à distância.

□ Usamos o conceito de narrativa

de Wim Wenders. O cineasta alemão diz que “o mundo de imagens que nos circunda é cada vez mais cacofônico, desarmônico, ruidoso, proteiforme e pretensioso. (...) Pede que observemos esta quantidade de imagens urbanas que a tudo submergem: placas de sinalização, gigantescos anúncios em néon sobre os tetos, cartazes e pôsteres publicitários, vitrines, telas de vídeo, bancas de jornal, distribuidores automáticos, mensagens nos carros, caminhões e ônibus, todas essas informações em imagens nos táxis e no metrô.(WENDERS, 1994, p. 84). Essa inflação de imagens, diz Wenders, impede o olhar. Quando há muito que ver, quando uma imagem é muito cheia, nada se vê. “Muito, torna-se bem rápido, absolutamente nada” (WENDERS, 1994, p.186). Do mesmo modo, mas pelo seu inverso, quando uma imagem está quase vazia, quando é muito pobre, pode colocar tantas coisas a descoberto que o espectador fica completamente saciado ao ver que do vazio sai um todo”(WENDERS, 2005, p.122).

Em “Seis Propostas para o Próximo Milênio”, o escritor Ítalo Calvino também reclama para a literatura a tarefa de agir frente a um mundo que escoar. Diz que a literatura deve levar em conta o “tempo que flui sem outro intento que o de deixar as idéias e os entendimentos se sedimentarem, amadurecerem, se libertarem de toda a impaciência e de toda a contingência efêmera” (CALVINO, 1990, p.66). O que Calvino sugere com a fruição paciente do tempo é a permanência do homem como ser de narração. A existência de um tempo com duração, que faça surgir a possibilidade narrativa<sup>21</sup>. Wim Wenders, também aponta para essa mesma perspectiva de Calvino, quando em suas “Histórias Impossíveis” explica sua vontade de filmar como a de um

---

<sup>21</sup> utilizado por Blanchot: “Não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se” (Maurice Blanchot, 1959, p. 14). Sobre a narrativa como acontecimento ver também André Parente (2000).

□ A crítica da representação que

pintor de espaços à procura do tempo. No princípio era a pintura do espaço – as paisagens e as cidades – que lhe interessavam, mas percebia a falta de algo entre um quadro e outro, assim como em cada quadro isolado. Só depois veio a identificar essa falta com a ausência do tempo, e esse processo com a atividade de narrar. Wenders conta que seu primeiro filme – “Silver City” – consistia de dez planos, de três minutos, onde se via em cada um deles uma paisagem urbana. “Eu não movia a câmara e nada acontecia” (WENDERS, 1982, p. 74). Mas, explica,

Havia um plano que era, todavia, diferente: tratava-se de uma paisagem vazia. Vazia até o momento em que, dois minutos mais tarde, alguém vindo da direita apareceu a correr na imagem, passando a alguns metros da câmara, saltou sobre os carris, atravessou a imagem e desapareceu de novo pela esquerda. E, no mesmo instante em que deixa a imagem, o comboio entra de rompante pela direita, de modo ainda mais surpreendente do que o desconhecido que acabara de passar. (WENDERS, 1982, p.74).

Neste instante, nesta ação diminuta, diz Wenders, começa a estória e com ela, a narração. Ou seja, a tradução do espaço no decorrer do tempo, o lugar ou o relato do acontecimento. A esse respeito, Wenders cita o húngaro Béla Balázs (1884/1949), que muito lhe impressionou ao falar sobre a possibilidade do cinema salvar a existência das coisas. “Alguma coisa acontece, filmamo-la enquanto acontece, a câmara observa, conserva-a, podemos contemplá-la mais uma vez.(...) A câmara é uma arma contra a miséria das coisas, nomeadamente contra o seu desaparecimento”.(WENDERS,1982,p. 12).

Se tomarmos a fruição do tempo como condição e lugar da narrativa e, retomando as propostas de Calvino sobre a necessidade de deixar as idéias e os entendimentos se sedimentarem, amadurecerem, se libertarem de toda a impaciência e de toda a

contingência efêmera, então, como podemos pensar uma narrativa que seja capaz de, como quer Balázs, usar as imagens como arma contra a miséria do mundo? Em um período da civilização em que as sociedades estão marcadas pelo fluxo contínuo de informações, impregnadas pelas velocidades midiáticas e saturadas por imagens inconsistentes, dar conseqüência à proposta de Calvino parece um propósito carregado de contra-senso e um projeto anacrônico, fora de tempo, uma vez que o que predomina como modalidade de tempo na contemporaneidade é a velocidade, a fragmentação, e a rápida circulação e desaparecimento de suas imagens. Porém, não podemos entender nessa crítica uma ação de negação dos meios eletrônicos, das imagens de síntese, como se essa tecnologia trouxesse como conseqüência própria e imediata uma despotencialização de nossa relação com o mundo ou mesmo de um real-enquanto-vontade-de-afirmação-da-diferença, do novo. Mas, nem todas as críticas vão nessa direção. Assim que, para Baudrillard, vivemos a desrealização do mundo, uma vez perdidas as relações entre a imagem a sua referência. O problema para Baudrillard é que a imagem-televisão, a imagem-vídeo, a numérica, de síntese etc., são imagens sem negativo e, portanto, também sem negatividade ou referência. “Elas (as imagens eletrônicas e de síntese) são virtuais, e o virtual é o que termina com toda negatividade, logo com toda referência à história ou ao acontecimento” (BAUDRILLARD, 1993, p.147).

Ainda que tomássemos o pressuposto baudrillardiano da relação de negatividade da imagem como critério para pensar as imagens, mesmo assim não poderíamos concordar com a classificação que faz das imagens. As imagens do cinema e da fotografia são consideradas por ele como guardando índices de um mundo real, uma vez

que resguardariam um atrás da imagem e seriam projetivas. Ora, a fotografia, o cinema, e mesmo a pintura, não obedecem à lógica da representação, de cópia do real. Como signos, portanto, acontecimentos, não são imagens que designam o exterior<sup>22</sup>. Este é um equívoco que Deleuze enfrenta em Cinema 1 e 2, ao se contrapor às teses de Heidegger<sup>23</sup> (nas quais constata-se que o mundo virou imagem e o homem objeto da técnica) sobre a modernidade como época da representação, quanto explicita que o cinema não convoca uma imagem-mundo ante o olhar do espectador e ao afirmar que é próprio ao cinema produzir imagens irreduzíveis ao modelo de uma percepção subjetiva.<sup>24</sup> A modernidade fez a crítica aos modelos da representação com as vanguardas artísticas, com a produção de efeitos de luz, de cor e de movimento (seja através do impressionismo e do pontilhismo, seja com a pintura abstrata) assim como se deu com a fotografia<sup>25</sup> e o cinema que romperam com este mesmo modelo dominante através de uma série de novas posturas e apostas estéticas. Se ao cinema, falar em modelos de representação se mostra como uma categoria inadequada, uma vez que a película é um suporte de transcrição e

---

<sup>22</sup> stiona o primado da identidade, mesmo sem negar a identidade, embora esta esteja subordinada à diferença. Não se trata, portanto, de afirmar um real em oposição ao virtual. O virtual, em Deleuze, é real e o signo assim também deve ser considerado. O virtual não apenas não se opõe ao real quanto não carece de realidade. O que é próprio do virtual é a sua atualização. Takashi Shirano, em 'Deleuze et une philosophie de l'immanence', situa o signo deleuziano no contexto da contraposição ao regime da representação, onde não mais podemos compreender o signo como expressando uma dicotomia que é própria do modelo lingüístico, que se expressa na palavra e a coisa. O signo não designa o objeto exterior. É signo direto, objeto de encontro e não de representação.

□ Heidegger toma a modernidade c

<sup>23</sup> omo época da representação, da técnica e da ciência. Heidegger, Martin: A Questão da Técnica, in: Cadernos de Tradução, São Paulo, USP, 1997. "La Época de la Imagen del Mundo", in: Caminos del Bosque, Madrid, Alianza, 1995.

□ Este tema é tratado no capítulo

<sup>24</sup> o sobre a imagem e o tempo, ao apresentarmos algumas questões sobre o cinema moderno. No entanto, vale ressaltar, desde já, o caminho empreendido por Deleuze sobre uma concepção de arte como criação de sensações, como podemos ver nos capítulos seis e sete de Cinema 1, em "Francis Bacon, Lógica de la Sensación", e em "O Que é Filosofia?".

□ Francis Bacon, em entrevista c

<sup>25</sup> om David Sylvester (L'Art de l'impossible, ed. Skira, 1987), defende a tese de que a fotografia não é uma figuração do que se vê, mas é o que o homem moderno vê.

□ O Aberto é uma noção poética d

não de representação, é ainda mais impróprio e fora de contexto querer reforçar esse debate hoje, depois dos esforços travados por Bergson e Husserl para dirimir a oposição clássica entre a ordem da consciência e a ordem das coisas. Bergson (a consciência é qualquer coisa) e Husserl (a consciência é sempre consciência de qualquer coisa), em que pese a divergência entre suas leituras, compartilham a necessidade de combater a fratura entre a consciência e as imagens, presentes no pensamento materialista e no idealismo.

Não é mais sobre uma aposta no jogo da representação, nem mesmo sobre um estatuto da representação que estamos tratando. Apontamos para uma estética e para uma discussão ética do desaparecimento. De modo que possamos articular forças que movimentem processos criativos frente à uma ordem de temporalização do mundo contemporâneo marcada por um presente em tempo real, sem conexões com outras ordens de tempo. Quer dizer, sem possibilidade de variações temporais, pois que pautado por um tempo hegemônico, que é o da imagem construída de uma fonte a jorrar, fluxo infinito e incessante, sem inflexões, sem quebras, arrastado, em sucessão. Estamos nos referindo a uma outra possibilidade de tempo, ao tempo rizomático, que aparece na obra de Deleuze, quando fala de um emaranhado, em vez de uma linha do tempo; quando diz sobre uma massa de tempo, em lugar de um fluxo de tempo; de um turbilhão de tempo e não mais de um tempo circular e, enfim, quando estabelece não uma ordem, mas uma variação infinita do tempo. Deleuze não fala mesmo sequer de uma forma de tempo, mas na sua plasticidade, que tem estreita relação com o que dobra, o que se torce, com rasgamentos, com lacunas. É essa variação temporal que está em questão e que nos parece ser fundamental. Não se trata mais apenas de realizar a crítica da representação. Quando enunciamos a invenção de um mundo em



imagens em desaparecimento como constituinte das sociedades contemporâneas, queremos criar o lugar desse desaparecimento como possibilitar de novos devires. Como potencializar as forças do desaparecimento, na sua caoticidade, como fonte de instabilidades, para criação de novas linguagens. Não estamos dizendo da morte do mundo- como o mais de tantas outras mortes propaladas pelos discursos pos-modernos, até porque esse mundo pulula em multiplicidades. Não nos parece, como quer entender Baudrillard, que “a imagem do cinema possa se definir como encenação da ficção como realidade e a televisão, que pretende encenar a realidade como realidade, seja de fato encenação da ficção como ficção” (BAUDRILLARD, 1993, p.177). A imagem não reproduz o real, pois o real é um Aberto<sup>26</sup> que não se deixa reproduzir. Como mostra Bellour desde sempre o que está em jogo na imagem são analogias com o real, mesmo quando o que a fundamenta é a fisiologia da visão (BELLOUR,1993). No entanto, de certa forma, as críticas de Baudrillard são extremamente justas, desde que sejam dirigidas não para aquilo que se refere à imagem, à tecnologia que a produz, mas sim a fim de que sejam identificadas essas críticas aos modelos de informação gestados para mover as sociedades da Informação, ou mais precisamente, para efetivar a sociedade de Controle, tal como afirma Deleuze/Foucault.<sup>27</sup>. Ou seja, o modo como as imagens são agenciadas para substituir o real, ou ainda, para fazer crer que as imagens em tempo real, as imagens

---

<sup>26</sup> e Rainer Rilke e um conceito da filosofia de Henri Bergson.

□ No Pós-Guerra, segundo Deleuze

<sup>27</sup> , encontramos-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento, o que podemos ver com as crises dos hospitais, os hospitais-dia, que passam a integrar mecanismos de controle. Também a crise das prisões e a criação de outros mecanismos, como as pulseiras eletrônicas, onde os detentos deixam o confinamento e passam a ser controlados por chips com detectores dos seus movimentos.(Matéria publicada no jornal Público, dia 18.01.2005, faz um balanço sobre a redução de presos confinados em Portugal devido ao uso desse tipo de pulseira).

□ Em Lógica do Sentido, Deleuze

que são veiculadas sem intervalos de tempo e instantâneas, podem conferir o sentido<sup>28</sup> do próprio mundo. Qual seja, impor um sentido ao mundo através deste estado permanente de fluxo e transitoriedade (portanto, não conectado com outros tempos possíveis). Esse controle sobre as tecnologias da imagem e a instauração dessa temporalidade é um exercício de poder e expressam as forças sociais em mutação no capitalismo, tal como examina Deleuze:

A cada tipo de sociedade, evidentemente, pode-se fazer corresponder um tipo de máquina: as máquinas simples ou dinâmicas para as sociedades da soberania, as máquinas energéticas para as de disciplina, as cibernéticas e os computadores para as sociedades de controle.(...) Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea”.(DELEUZE, 2000, p.216)

Diferente das técnicas disciplinares, que operavam em sistema fechado, os novos dispositivos se efetivam em meio aberto, apoiando-se na tecnologia para produzir formas ultra-rápidas de controle incessante ao ar livre. É importante assinalar que a lógica das sociedades de controle se funda em uma comunicação instantânea como exercício de instauração de uma temporalidade que lhe é específica. Enquanto nas sociedades disciplinares a assinatura identificava a todos como indivíduos e o número de matrícula assinalava a posição de cada um em uma massa, nas sociedades de controle há uma correspondência a uma cifra, a uma senha que franqueia ou barra o acesso à informação. Se é verdade que, por um lado, as máquinas guardam correspondência com as lógicas empreendidas pelo poderes em cada sociedade, de

---

<sup>28</sup> afirma: “A categoria do sentido substitui a de verdade quando o verdadeiro e o falso descrevem o problema e não as proposições que respondem a ele” (pág.145). Trata-se, portanto, de uma lógica que não encontra essências, mas problemas que acionam outras possibilidades de pensamento. Essa é uma lógica de inspiração estoica, na qual Deleuze extrai uma ligação intensiva com a vida em detrimento de uma ligação regida pela verdade e de proposições.

□ Paul Virilio é um dos principa

outro, essas mesmas máquinas estabelecem conexões de temporalidade de acordo com o modo como operam. De tal forma que podemos dizer sobre as tecnologias da informação, como produtoras, nas sociedades contemporâneas, de uma temporalidade do instantâneo, como uma prática de controle imediato e direto, impingindo uma percepção do tempo<sup>29</sup> como da ordem do esvanecimento. Uma temporalidade da dissipação, do desaparecimento esvaziado de valor.

Sabemos, no entanto, que as tecnologias podem ser usadas, como explicita Laymert Garcia dos Santos, como uma ferramenta, arma ou instrumento. A potência da

tecnologia pode ser vetorizada para a construção, a destruição ou a percepção do mundo. O que assistimos é a consagração da tecnologia como arma e como sistema de controle e molde de percepção do mundo. E não bastam o vírus e a pirataria como formas de resistência, como parecia ser suficiente a sabotagem que emperrava as máquinas das fábricas das sociedades disciplinares. Talvez não seja também tão importante, tal como diz Deleuze, a retomada da palavra pelas minorias, como forma de organização transversal de indivíduos livres, dado que a comunicação está apodrecida, inteiramente penetrada pelo dinheiro. “É preciso um desvio da fala. Criar sempre foi coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 2000, p.217). É esse controle que se dá como uma força aniquiladora das experiências, inibidora da ampliação das possibilidades de perceber o mundo, de não apenas vê-lo,

---

<sup>29</sup> is pensadores contemporâneos a tematizar sobre o modo que as tecnologias têm constituído novas temporalidades que, por sua vez, incidem diretamente sobre o modo de perceber e experimentar o mundo, e sobre como essa temporalidade determina um regime de vida e fortalece um sistema à medida mesma em que produz as subjetividades que lhes são mais adequadas.

□ Sobre a importância do Futuro

mas criar fendas neste olhar, como faz o artista, criar um tempo que pulsa na suas diferentes direções. O presente está codificado de tal maneira que mantém a integridade e presta coerência com o estado de coisas, com o tempo estabelecido. Ou seja, se claramente não é o passado, mais ainda não é o futuro, enquanto aposta na reversão do presente, uma temporalidade que possa definir a existência contemporânea<sup>30</sup>.

Há qualquer coisa como um princípio de incerteza que reina sobre as existências, que está bastante mais associado com a permanência conservadora do presente, com o *status quo*, do que com as transformações, com o vigor das experimentações. Os projetos de novas sociedades têm cada vez menos força, menos credibilidade. Não abrem mais uma frente de esperança que mobilize, como aconteceu durante todo o século XX, e que resultou em revoluções como a Russa, Chinesa, Cubana, etc. e também nos muitos movimentos de contracultura, que tiveram uma grande expressão em todo o mundo. Mesmo no período do pós-Guerra, apesar das destruições, da magnitude do esfacelamento do mundo, mesmo frente a ruínas podemos constatar esse vínculo de esperança, que se conecta ao futuro. Em todos os âmbitos e, principalmente, nas artes.

Como sabemos, a arte moderna tinha um projeto de crítica ao sistema da arte e à própria sociedade que a segregava. Como explica José Gil<sup>31</sup>, a modernidade é um

---

<sup>30</sup> como temporalidade, vale ressaltar como ela se traduz em uma utopia expressa no projeto de ontologia deleuziana. Ver, para tanto, “Diferença e Repetição” (1988, Graal, SP), que entre outros se refere ao seu pensamento como a favor de um tempo que virá, para falar de uma filosofia intempestiva.

□ Todas as citações que se segue

<sup>31</sup> m, neste capítulo, que fazem referência ao pensador José Gil são notas tomadas por mim do seminário “Estética e Modernidade”, ministrado na Universidade Nova de Lisboa, entre outubro/2004 e Janeiro/2005.

□ “Torna-se cada vez mais raro o

tempo de crença utópica, de fazer pulsar o tempo. Foi a modernidade que pôs em causa o espaço institucional do museu, acabou com a moldura e o enquadramento e fez a crítica mesma da pintura. José Gil explica a modernidade na arte como inscrição dessa temporalidade na qual é o futuro que se sobressai entre as linhas do tempo. “Havia uma força do futuro que foi decisiva, que vivia nos corpos e nos espíritos, onde o tempo importava (no sentido que os franceses dão a expressão *Les Temps Emporter*)”. Isto, apesar de ter sido um século de tragédias, como o genocídio de mais de seis milhões de judeus pelos nazistas alemães e com a bomba atômica disparada pelos americanos em Iroshima e Nagasaki, no Japão, que matou mais de 100 mil pessoas, durante a Segunda Guerra Mundial. Ainda assim, a modernidade foi um projeto que se alimentava de um plano de forças, de vida, que importava. Como explica François Lyotard, é o tempo das grandes narrativas, que lhe deram sentido e legitimidade, como as narrativas

tecnocientíficas e filosóficas. Enquanto a contemporaneidade tem como um de seus traços fundamentais um sentimento de impossibilidade de domar o tempo, ou seja, na abordagem de José Gil, de desapropriação do tempo.

## **2.5. A desapropriação do tempo.**

O mergulho no mundo desapropriado do tempo (não fora do tempo, uma vez que somos seres sem qualquer possibilidade extratemporal), a uma velocidade de sua duplicação, se deve, principalmente, às tecnologias eletrônica e informática que permitiram que passássemos a viver um tempo que nos parece fazer coincidir com o tempo real, quer dizer, dentro dos limites de nosso próprio corpo, ainda que fora dele.

O mundo está disponível aos nossos sentidos e as tecnologias do virtual podem nos fazer viver o lugar de diferentes outros, com suas sensações, nos colocando no corpo do outro, vivendo o espaço da obra e da catástrofe. Isto é, desapropriados do tempo, o que se apresenta é uma vivência (*Erlebings*) que não se qualifica como experiência (*Erfahrung*), quer dizer, que não exerce uma força da qual se possam tirar conseqüências dessa nova forma de viver o mundo. O que podemos pensar de novo quando assistimos, em tempo real, esse desenrolar de narrativas humanas? O que resulta de peculiar em nossas experiências aos sermos cúmplices desses fatos?. Muito pouco, insuficiente.

Observamos as terríveis imagens de pessoas correndo aflitas, tendo às suas costas a iminência da morte, por exemplo, com a destruição das torres em Nova Iorque ou as imagens do desespero de milhares de pessoas vitimadas pelas ondas gigantescas e violentas do maremoto que arrasou a costa asiática, matando mais de 220 mil de pessoas. Assistimos a torturas e maus-tratos a prisioneiros iraquianos, cometidos por soldados norte-americanos, que invadiram o país sob a alegação da existência de armas químicas, biológicas e nucleares, de destruição maciça e, depois a apenas um constrangedor reconhecimento público, dado as evidências dos fatos, de que nenhuma arma tinha sido encontrada que ameaçasse à humanidade. Constatamos que em lugar das terríveis armas, encontraram-se as resistências humanas, organizadas em grupos dispostos a dar suas vidas contra o inimigo invasor e que estão a por em risco a superioridade bélica americana. O que tudo isso resulta como pensamento próprio à existência contemporânea? De que modo tantas ameaças à existência da vida nos mobilizam? Muito pouco, quase nada, e amanhã e depois, e

assim continuamente, outros fatos nos atropelam, sem que estejamos à altura desses acontecimentos. Quais movimentos são capazes de organizar uma resistência a esse mundo-imagem? Não que não sejamos afetados por eles, ao contrário, somos emudecidos, paralisados. Mas não resulta daí um pensamento, uma ação mobilizadora, nenhum novo projeto coletivo de habitar o Planeta que se devasta, aquece, polui; nenhum acordo sobre as novas relações entre as Nações. Ao contrário, vemos o desrespeito às decisões da Organização das Nações Unidas (ONU), organismo internacional até então mais efetivo no equilíbrio das forças mundiais; não vemos traçadas novas estratégias de existência que congreguem as forças da vida e não as do capital acumulador e cego que domina o mundo.

Não há, portanto, experiência. Ressaltamos aqui, particularmente, o sentido da Experiência (*Erfahrung*)<sup>32</sup>, tal como Benjamin o formulou para enunciar o ocaso da narração, através do emudecimento que os soldados traziam consigo dos campos de batalha no pós-Guerra<sup>33</sup>; do fim do personagem do Narrador, devido à minguante

---

<sup>32</sup> encontro com as pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências” (1983:57). “Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contatando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas” (1983:62). Há uma diferença em Benjamin, entre *Erlebens* e *Erfahrung*. A primeira significa viver uma experiência como aventura, que se dá de forma imediata como choque, algo que se vive com absoluta imediatez para logo ser abandonada por uma nova vivência, a menor moeda do atual.

□ “Com a Guerra Mundial começou

<sup>33</sup> a fazer-se evidente um processo em face do qual ainda não nos detivemos sobre ele o suficiente. Não se notou que as pessoas voltavam emudecidas do campo de batalha? Em lugar de retornar mais ricas em experiências comunicáveis, voltavam empobrecidas. Tudo aquilo que dez anos mais tarde se converteu em uma maré de livros de guerra, nada tinham que ver com experiências que se transmitem de boca em boca. E isso não surpreende, pois jamais as experiências resultantes da refutação de mentiras fundamentais, significaram um castigo tão severo com o infringido a estratégica pela guerra de trincheiras, a economia pela inflação, a corporal pela batalha material, a ética pelos detentores do poder. Uma geração que havia ido a escola em transportes a cavalos, se encontrou subitamente à intempérie, em uma paisagem em que nada havia ficado igual à exceção das nuvens. Entre elas, rodeado por um campo de força de correntes devastadoras e explosões, se encontrava o minúsculo e quebradiço corpo humano”. (O Narrador, Walter Benjamin). Vale sublinhar que Benjamin não viu essa redução da capacidade de narrar como decadência, mas como resultante de forças produtivas históricas, seculares, que vinham deslocando a narração do

capacidade da comunicação de experiências, e da predominância das formas de produção de informação (medida, na linguagem, pelo valor transitório - atualização e desatualização que ocorrem ao mesmo tempo), que se dá com a criação dos meios técnicos de reprodutibilidade, em especial, com a invenção da imprensa, que impõe velocidade à comunicação. São vivências (presentes) que se dão em forma de choques, que não resultam em experiências (articulações temporais) comunicáveis, portanto, sem sugestões de continuidade (futuro), quer dizer, desconectadas no tempo. São imagens que aparecem como auto-suficientes, que se auto-explicam. Não há a composição de um plano outro onde possam transitar múltiplos tempos, presentes conectados com suas multiplicidades temporais.

Ora, se Benjamin identifica a redução da capacidade de narrar, é também ele que observa o surgimento de fendas que se abrem das potencialidades do inaudito através de seus trabalhos sobre Baudelaire, é preciso que perguntemos também onde se abrem desvios às imagens em desaparecimento. Quais são as veias por onde transita a pujança desse tempo contemporâneo. Não há um lugar determinado, mas talvez possamos apanhar da velocidade do tempo real, da adequação do tempo aos movimentos do presente, de codificação do real em uma temporalidade *on-line*, o que porta uma potencialidade criadora precisamente pelo que tem de ligação a um caos intenso e produtivo. Afinal, diante de imagens em tempo real o que ocorre é o descarrilamento do tempo, o fim do tempo, ou ainda, a sua absoluta suspensão. Uma situação na qual os fatos se tornam inenarráveis, inefáveis, completamente descodificados, insólitos, extraordinários, inexprimíveis, que exorbitam ao estado de

---

âmbito da fala, e que fazia surgir como uma nova beleza no que desvanece. Lembramos aqui o tipo singular de amor moderno, a fugitiva beleza, descrito na poética de Baudelaire.

□ Gilles Deleuze, em “Imagem-Tem



coisas. Um tempo fabuloso. Apesar de surgir como uma força desmobilizadora, que tenta despotencializar qualquer vontade de experimentação, de invenção do novo. Mesmo que se apresente como efetivação de um processo de homogeneização das experiências, tanto do ponto de vista das efetuações dos modelos de integração mundial do capitalismo, que tem entre suas conseqüências nefastas o combate e a destruição das diferenças (basta ver os enfrentamentos éticos, religiosos, culturais e os terrorismos de grupos e de Estado), quanto da ausência de construções de novos sentidos, sejam coletivos ou individuais. É inegável que se trata de um tempo presente em estado de puro espaço de desaparecimento e que, portanto, ressaltamos, sem valor de acontecimento (aquilo que não permite o inesperado nem a formação de novos sentidos). Uma experiência de caos que não resulta senão em mais caos.

No entanto, é possível pensarmos em um caos produtivo, e até mesmo identificarmos a transformação desse caos em cosmos, em criação de linguagens. Como ocorre nos gestos imprescindíveis de Malévitch, no branco sobre o branco, ou no silêncio, em John Cage, estes que são marcos na pintura e na música de nossa contemporaneidade, e que são trajetos que podem ser comparados à luta pela qual passaram Cézanne e Klee até fazerem o salto à composição. O que fazem a arte, a ciência, a filosofia é mergulharem no caos para, como diz Joyce, construir um caos composto, que provoca a redução da velocidade infinita (tempo do caos) a um tempo da criação. Pois não é exatamente isso que fez o cinema ressurgir depois da Segunda-Guerra? Saiu do caos absoluto, com uma nova função, como bem se pode ver com o Neorealismo, na qual a imagem passa a ter outro desempenho, uma nova estética, outra ética. A obra fundamental de Resnais, com suas novas formas de composição e

de associação. Ou na cinematografia de Orson Wells, que num golpe de vista faz sucumbir a profundidade de campo e com ela toda uma relação com o movimentos dos corpos. Foi então quando pudemos ver o cinema como uma arte que incluía o risco.

São essas forças que permitem transformar as existências, no mundo contemporâneo, em desdobramentos de singularizações, de produção de acontecimentos, e não apenas de sofrimento e angústia que vêm da desproteção do caos, que tornam as variabilidades infinitas, onde a aparição e desaparecimento coincidem. Variabilidades estas formadas por velocidades também infinitas, tal como explicam Deleuze e Guatarri, “cujo instante não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo. Onde perdemos sem cessar nossas idéias, onde o pensamento escapa a si mesmo” (DELEUZE/GUATARRI, 1992, págs. 259,260). É por isso, ou seja, é para nos proteger do caos, que se faz necessário um pensamento que trace planos. Mas não quaisquer planos, não planos que, à custa de nos proteger, nos sufocam. É preciso que os planos resultem de um mergulho no caos. “A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só venceremos a este preço. Atravessei três vezes o Aqueronte como vencedor” (DELEUZE/GUATARRI, 1992, p.260). É preciso encontrar brechas nas imagens contemporâneas que nos permitam, como explica Deleuze, em “Lógica do Sentido”, exercer o único princípio ético: estar à altura dos acontecimentos.

## **2.6. Velocidade, dispositivo de controle.**

Voltemos agora à questão da diferença do sentido da velocidade. A questão que, do nosso ponto de vista, diferencia a velocidade inscrita na modernidade em

relação à sua experiência no mundo contemporâneo, é que ela foi desterritorializada. As conexões que a velocidade moderna realizou estavam firmadas sobre territórios determinados. Era uma velocidade definida em relação a um novo modelo de sociedade, de comportamento sexual, de modos de transitar no mundo. Uma velocidade no sentido das transformações que se constituíam em territórios existenciais. Não estamos falando da perda de território no sentido geográfico, físico, que teria ocorrido com as novas tecnologias, idéia que fundamenta e, em geral, a qual recorrem os críticos dos últimos dos tempos (do apocalipse), para os quais perdemos o mundo, perdemos o real. Estamos falando de territórios existenciais, algo que abrange uma maior diversidade de sentidos. Na concepção de Guattari, “territórios etológicos originários - corpo, clã, aldeia, culto, corporação... - que não estão mais dispostos em um ponto preciso da Terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais”.(GUATARRI, 1992, p.116). Isto se deve ao fato de estarmos enredados em um mundo onde tudo circula, explica Guattari, as músicas, os slogans publicitários, os turistas, os chips da informática, as filiais industriais e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar.

No seio de espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. Os turistas, por exemplo, fazem viagens quase imóveis, sendo depositados nos mesmos tipos de cabine de avião, de *pullman*, de quartos de hotel e vendo desfilar diante de seus olhos paisagens que já encontraram centenas de vezes em suas telas de televisão, ou em prospectos turísticos.(GUATARRI, 1992, p. 116)

Vivemos uma relação com o mundo em que as imagens se sobrepõem a este mesmo mundo, o dominam. Porém, isto não ocorre, voltamos a reafirmar, porque a imagem perdeu seus vínculos com aquilo que representaria (o objeto da

representação, a natureza), que prescindia do mundo. Este problema se coloca porque há um modo de operar e produzir as imagens de síntese que lhe é peculiar, qual seja, não mais dependem da luz ou de um campo visual que se lhes ofereçam como fonte de captação. As imagens de síntese são resultados de combinações binárias e não mais de uma projeção ótica, mas não sem a referência ao real. Pelo contrário, cada vez mais as imagens de síntese buscam sua perfeição em relação ao modo como os objetos, os personagens e as paisagens são percebidos pelo modelo da visão humana. Por exemplo, as personagens criadas em pelos games são modelos criados obedecendo as cores, as formas, as proporcionalidades físicas e aos movimentos de um mundo tal qual é percebido pelo padrão deste mundo dito real. É correto afirmar que há uma crise e uma crítica à representação como um modelo de racionalidade, onde prevalecem as dicotomias das essências e aparências, das boas a más cópias. A crítica da representação<sup>34</sup> é também a superação desse impasse da representação a que estão submetidas às imagens de síntese, dado constituírem-se como auto-referentes. O que assistimos como produtos das imagens de síntese têm cada vez mais um maior grau de fidedignidade com o mundo visível. Os produtos tidos como de melhor qualidade são os que são mais verossímeis. Isto é, são criadas como cópias, esvaziadas de suas potencialidades na medida que apenas continuam a produzir imagens analógicas. Não aproveitam a capacidade tecnológica que possuem para criar outras imagens.

A questão que se põe, de modo algum é da quebra de paradigma da imagem,

---

<sup>34</sup> po” e “Imagem-Movimento” tem como tema central o estatuto da representação. Afirma que a imagem do cinema não representa, mas o próprio do cinema é produzir imagens que são irredutíveis ao modelo de uma percepção subjetiva. Outras abordagens, tais como as proposições realista e fenomenológica, tendem a pressupor uma teoria da representação.

□ Ver texto “Da representação à

como se houvesse a crise da representação (em geral apontada por alguns pensadores como parte do universo pos-fotográfico<sup>35</sup>) que teria sido provocada pelas novas tecnologias da imagem de síntese. Ora, é verdade que as imagens de síntese resultam de uma tradução numérica que não lança mão do mundo visível para a sua elaboração. Mas isso quer dizer muito pouco, uma vez que a referência ao real (ao objeto da

representação) e, principalmente, à sua simulação, é a mais absoluta tentativa de reprodução do mundo visível, mesmo que isso ocorra pela pregnância de uma doxa que teria moldado a formação de nossa percepção visual e estabelecido determinados planos conceituais. O que a crítica da representação vai fazer é sair desse jogo sem acaso, onde à imagem compete sempre sua submissão às regras da semelhança e criar um espaço outro onde o primeiro é a invenção. É preciso potencializar as imagens, não as afirmando como representação do mundo, mas fazendo com que elas encontrem o caminho da pintura moderna, por exemplo, que produziram luz, cor, movimento. Ou o caminho do cinema do pós-guerra que problematizou a percepção, o sujeito, o pensamento, a representação. Ou mesmo o cinema-olho, de Vertov, que

---

<sup>35</sup> simulação, evolução das técnicas e das artes da figuração”, de Edmundo Couchet, publicado no livro “Imagem Máquina”, organizado por André Parente, em que o autor afirma haver uma crise no sistema de representação com a produção das imagens de síntese, argumentando para tanto que estas são imagens que prescindem de modelos do mundo visível. Para compreender melhor a base dessa proposição é necessário entender como Couchet afirma a máxima eficácia conquistada pelas imagens técnicas, em especial pelo cinema e a televisão, com a conquista da instantaneidade e da simultaneidade de geração de imagem, de seu registro e de sua transmissão que, segundo ele, opera uma aproximação definitiva entre a imagem e o real, o momento do real e sua reapresentação. Tal imagem colada diretamente ao real, conforme afirma, baseia-se na correspondência entre cada ponto da imagem com um ponto do objeto real. Com a imagem numérica, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao pixel. Se algo preexiste, diz, é o programa. Só podemos entender Couchet se tomarmos essa tese em relação apenas a morfogênese da imagem, que é o caminho que segue sua análise. O problema é que Couchet entende essa morfogênese das imagens como índice de realidade e dá seqüência a essa lógica apontando na formação da imagem de numérica aquilo que vai abalar o que atribui às imagens analógicas, qual seja, a topologia do Sujeito, da Imagem e do Objeto. “A fronteira entre esses atores da Representação se esbatem”.

□ No sentido de Bergson, da pass

impregnou as imagens subvertidas por movimentos errantes. Sem a tutela dos limites da percepção reduzida a um mesmo modelo. Portanto, o que está em jogo nessa relação de poder instaurada pelas imagens no mundo contemporâneo, é muito menos a questão da referência ao real do que o seu desaparecimento pelo exercício exaustivo de esvaziamento das intensidades de todas as formas de imagens (sejam elas de síntese ou analógicas) pelas sociedades de Controle.

A velocidade no mundo contemporâneo é um dispositivo de controle social sem as dimensões das territorialidades, quer dizer, sem as tensões espaço-temporais que ocorrem nos deslocamentos físicos, geográficos. A instantaneidade com que se operam as informações põe o mundo em estado de circulação e permanente controle de um poder sem territórios. Mas de que tipo de territórios estamos falando? Os territórios que desaparecem são os dos afetos muito mais que territórios com barreiras físicas, como as fronteiras nacionais, estas sim, verdadeiros campos de força contra os trânsitos migratórios. São os territórios que definem as paisagens (lugares da construção do olhar); os territórios criados nas descobertas efetuadas pelos cheiros de uma cidade, pela luz que lhe percorre cada vez de uma forma e desenhando distanciamentos e proximidades, que se tornam opacos à visão, pela estagnação do olhar na repetição das imagens recorrentes do turismo. São os territórios inventados pelo confronto com as diferenças, que se vêem transformados em imagens da publicidade através de paletas de cores que definem identidades visuais multicoloridas, como conceito de corporações que vendem seus produtos aderindo suas imagens às variações dos diversos tons de pele, das diferentes cores de cabelos, das variadas crenças religiosas e das variantes sexuais. São territórios arrasados pela

velocidade que está a serviço dos comandos *on-line* dos cartões eletrônicos e que formam barreiras e detectam a posição de cada um para permitir ou negar seu direito a deslocamentos. É com esse tipo de destruição de territórios que operam as velocidades como modulação dos movimentos e das percepções. Esta é a lógica do desaparecimento, das desterritorializações impostas por um tipo de temporalidade que nos é contemporânea.

Passamos ao largo das singularidades dos acontecimentos. Sequer nos sobram as dimensões do que seja intolerável, que, por exemplo, poderia nos mobilizar contra a brutalidade de certas imagens de guerra ou de outras de suas formas violentas. A assepsia *high tech* não deixa que os corpos sangrem e nem que as imagens se efetivem ao olhar, dado seu desvanecimento em instantaneidades inomináveis. O que nos faz apenas suportar um mundo efêmero, em trânsito, cuja instabilidade não diz respeito à ordem de qualquer criação de um novo positivado, que seria a expressão da fissura, do inesperado. Ou seja, aquilo que foge ao controle: os atos intempestivos, os movimentos que advêm de um tornar-se outro que extrapola o dado, o já configurado. Resta a essas imagens apenas o reconhecimento, a confirmação de um mundo que se apresenta em cena. O que vemos não são imagens que afetam, que mobilizam, criam movimento ou evocam pensamento. Ao contrário, o que surge é a transformação do inesperado em uma imagem congelada, a qual se recolhe para integrar o quadro de imagens da história - como já dissemos, como ocorreu quando da destruição das duas torres do *World Trade Center* -, e nunca como a irrupção de um devir revolucionário, que seria a invenção de uma imagem que não se deixa cooptar por qualquer das ordens. Assim, linhas de fuga ativas que podem surgir, tais como as resistências,

entram no circuito dos poderes constituídos à medida que são adequadas e envelhecidas em imagens inconsistentes e banalizadas pela infundável repetição do mesmo, como é corriqueiro observar nas tramas das imagens publicitárias e do jornalismo, a um só tempo expressas em formas de comunicação.

Podemos observar como as imagens de movimentos libertários, feministas, étnicos e de outros devires minoritários, de rebeldes e inventivos, são tragadas e transformadas em modelos, padronizadas e arrastadas até a sua despoticização. Ícones de movimentos de contracultura e de lutas populares perdem sua força simbólica incorporados ao mundo da circulação absoluta. Passam a ser imagens sem territórios, sem lugares. São imagens que já não podem mais fabular<sup>36</sup>. A essa sociedade interessa que tudo circule, não apenas os produtos, as mercadorias, a produção, o trabalho. Mas, sobretudo, a informação - numa condição de instituição de velocidades - na qual os sentidos são esvaziados ou não se pode produzir a não ser em pequenas frações de tempo, e apenas como comunicação. Jamais como criação.

A força das imagens transforma-se em um diagrama de alternâncias entre picos e quedas, mesmo quando são da ordem do inusitado, do completamente fora, do que exacerba, transgride, que é o desmedido. A imagem dos aviões fazendo explodir o símbolo do centro do poder americano em Nova Iorque, no 11 de setembro de 2001, que nos assalta pelo que tem de imprevisível, ao mesmo tempo é já uma imagem da repetição das séries televisivas e cinematográficas, das HQs, dos videogames. O que havia de novo nessa imagem não só veio a se transformar rapidamente em algo vivenciado como extremamente remoto - dado seu recolhimento imediato para

---

<sup>36</sup> agem da imagem à fabulação, tal como Deleuze a toma em Imagem Tempo.  
□ O problema de como acreditar n



história como uma imagem fantasmática - como o próprio momento se deu na forma de um já visto.

Milhares de vezes Hollywood destruiu a América até que as imagens dos escombros das torres gêmeas não pudessem mais ser experimentadas senão como ruínas. E é justo sob essa condição, da América como uma imagem em desaparecimento, que vemos surgir toda exasperação nacionalista (expressa, por exemplo, na bandeira americana que fixada em cada casa e em todo veículo nos EUA e na reeleição de George Bush e sua campanha belicista). Em “Land Of Plenty” (2004), de Wim Wenders, Paul, um veterano da Guerra do Vietnam, que se autoproclama funcionário do Ministério da Segurança Interior, mora em Los Angeles e está convencido de que seu país vive em guerra desde o 11 de setembro. Patrulha as ruas em uma velha *pick up* equipada com microfones e câmera de vídeo, de onde grava e investiga tudo que lhe parece suspeito. Recolhe restos de água empoçados. Produtos químicos, substâncias passíveis de tornarem-se bombas, armas químicas. Cata presenças e homens perigosos. Principalmente árabes. Após presenciar o assassinato de um “sem-abrigo” paquistanês, acaba por fazer uma viagem, ao lado de sua sobrinha, uma cristã, militante da causa palestina, e, aos poucos, não só descobre que todas as suas suspeitas são infundadas como, frente ao espaço vazio do que antes era o World Trade Center, não consegue mais que exprimir seu desapontamento. “Esperava que fosse mais”. Mas é apenas isso. Um desapontamento.

O que Paul viu ao observar essa imagem vazia (não a imagem do vazio, ao contrário, configurava-se uma imagem plena de desafios, prenhe de sentidos) lhe devolveu o mundo. Frente a um estado de gagueira, de perda da linguagem adequada

e do inenarrável que a imagem limpa lhe evoca, Paul ganhou a possibilidade de voltar a olhar ao seu redor e não encontrar apenas suspeitos, supostos destruidores do seu país, o qual teria que defender a todo custo. O “esperava que fosse mais” foi o desvencilhar-se dos fantasmas da grelha paranóica. Foi a abertura de um espaço na imagem, a suspensão temporal provocada pela mancha branca urbana, que interrompeu a imagem repetida, ou seja, o processo redundante da imagem-perseguição (das duas torres caindo). Não há mais o que Paul patrulhar, seu olhar pode descansar, não há mais um Outro suspeito. Apenas uma imagem vazia e completamente tomada de sentido.

## 2.7. O que resta ao olhar

Nos resta, então, perguntar pelo que podemos ver. E então, o que pode um olhar frente ao bombardeio de imagens sem brechas, sem fissuras, sem sulcos, sem interstícios, sem cissuras, sem ranhuras. Perguntar, ainda, pelo lugar do fortuito, do imprevisível, do errático, do nunca visto ou sentido, que seriam a condição de possibilidade mesma da vida. Tempos mortos, silêncios, gagueiras, suspensões. Como procedimento da presença do não codificado, sinal de vida. É preciso acreditar no mundo<sup>37</sup>, diz Deleuze. “Nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele” (DELEUZE, 2000, p. 218). Quer dizer, criar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, mas, principalmente, que sejam capazes de engendrar novos

---

<sup>37</sup> o mundo surge em Deleuze desde seu estudo sobre Hume, publicado em 1953, ao reformular a problemática do empirismo, quando propõe uma filosofia da experimentação. Segundo John Rajchman, em “As Ligações de Deleuze”, tratava-se de inventar um experimentalismo que, ao invés de inquirir as condições da experiência possível, procurasse as condições em que algo de novo, de ainda não pensado, pudesse surgir. (2002:22). Deleuze conduz o experimentalismo do pensamento não à questão do reconhecimento de um nós mesmos no mundo, mas a um encontro com aquilo que ainda não podemos determinar, descrever, ou acerca do qual não podemos ainda concordar, já que sequer temos as palavras para tal.

□“Da utilidade e do inconvenient

espaços e tempos, mesmo que sejam de superfície ou volumes reduzidos. Mas, é preciso ressaltar, Deleuze não está falando de nenhum retorno ao sujeito, como uma instância dotada de deveres, poder e saber, como poderia ser facilmente compreendido. Não está, neste momento, se referindo nem mesmo a processos de subjetivação, quer dizer, de práticas de indivíduos ou coletividades, que seria já a invenção de novos modos de vida.

Aqui, estamos na instância dos acontecimentos: “acontecimentos que não se explicam pelos estados de coisas que os suscitam, ou nos quais eles tornam a cair. Eles se elevam por um instante, e é este momento que é importante, é a oportunidade que é preciso agarrar” (218:2000). Portanto, é fundamental compreender o acontecimento como coextensivo aos devires e a sua ocorrência em um tempo sem cronos (que em latim significa Saturno, aquele que designa a medida do tempo). O que, de outro modo, podemos dizer, seguindo os passos de Nietzsche<sup>38</sup>, em contraposição à temporalidade da História, um intempestivo que é onde apenas pode se engendrar a vida, para desaparecer de novo com o aniquilamento dessa atmosfera. E também, como aponta Deleuze, tomando a expressão de Shakespeare, em *Hamlet*, intempestivo que se dá em um tempo que saiu de seus trilhos. (DELEUZE, 1997, p.44).

É desse instante que se eleva que estamos falando quando apontamos para a imagem vazia em “Land Of Plenty” à medida que ela se dá como um acontecimento, e que permite a Paul tomar posse do mundo. É através da imagem do vazio que Paul

---

<sup>38</sup> e dos estudos históricos”, em Considerações Extemporâneas. “O sentido histórico, quando reina irrefreado e traz todas as suas conseqüências, erradica o futuro, porque destrói as ilusões e retira às coisas sua atmosfera, somente na qual elas podem viver”. Pág.65.

□ Em “Vigiar e Punir”(1988), Fou

consegue deixar que o mundo lhe preste um pouco de sentido. Retirar a grelha paranóica que lhe roubava a capacidade de não apenas em pretos e brancos, mas também de infinitas nuances das cores que iluminam o mundo, inclusive dos muitos tons do preto e do branco. O que interdita o mundo ao olhar, desde essa perspectiva, não é mais o confinamento a que estavam submetidas às sociedades modernas, como apresentado por Foucault através de seus estudos sobre a prisão, a escola, a fábrica, o hospital, instituições das sociedades disciplinares. São o controle contínuo e a comunicação instantânea que se instauram como um novo poder (como relação de forças, sem objeto nem sujeito, uma outra vez mais como em Foucault) que caracteriza as sociedades contemporâneas tecnológicas. Um controle continuado que empurra Paul para uma mirada paranóica (ver sempre a imagem fantasmática do inimigo, quando é ele próprio que está submetido à perseguição dessa única imagem). Não mais um controle de confinados como estava desenhado no projeto do panoptismo<sup>39</sup>.

Deleuze e Guattari (1997) nos falam das máquinas de guerra, que não se definem de modo algum pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar e de preencher o espaço-tempo, ou ainda, de inventar novos espaços-tempos. O que também nos possibilita entender, à maneira de Nietzsche, as máquinas de guerra como o que nos é dado para nos impedir de morrer de verdade (e não apenas a arte, ela que é uma importante arma de guerra, a que tem o poder do falso).

---

<sup>39</sup> Foucault explica as técnicas que se generalizam em instituições disciplinares, como a fábrica, a caserna, a escola, o hospital e a prisão e diz que o Panopticon ‘é o diagrama de um mecanismo de poder reduzido a sua força ideal; seu funcionamento, abstraído de todo obstáculo, resistência ou choque, pode ser representado como um puro sistema arquitetônico e ótico: é de fato uma figura de tecnologia política que se pode e se deve desligar de qualquer uso específico. Ela é polivalente em suas aplicações’.

□ A Irineu Furnes, o memorioso,

Fundamentalmente, é da instauração de outros tempos, de outros espaços que surge uma outra imagem. Tal como podemos ver em trabalhos como o da artista Rosângela Rennó, uma fotógrafa que não fotografa, mas que recolhe e interfere nas imagens para produzir obras extremamente inquietantes e que são insubordinações às imposições de uma temporalidade a que estão submetidas as imagens contemporâneas.

Há uma grande tensão entre os trabalhos em que a artista lida com a reatribuição de sentidos, quer dizer, com a recuperação de imagens ocultadas, como os retratos dos crânios de penitenciários do Carandiru, e outros em que produz um certo apagamento de imagens com o propósito mesmo de torná-la à beira do invisível, como na “*Série Vermelho*”, onde se deve arrancar a imagem do vermelho de que ela é banhada, se queremos vê-la. Mas, em todos os casos, mesmo nos retratos, as imagens não revigoram identidades. Ao contrário, elas não se referem a um alguém, ou a um fato específico, mas apenas a si mesmas, uma vez que mantêm um anonimato que lhes confere universalidade. São retratos de pessoas que passam a ser situadas nos territórios de qualquer centro penitenciário, qualquer rua, um qualquer ou qualquer um de nós. Imagens que se enunciam como as máquinas de guerra de Deleuze-Guattari, inventoras de espaços e tempos que só existem na obra.

## **2.8. Resistir ao desaparecimento.**

Podemos falar desse processo artístico como de criação de temporalidades outras das que estavam atribuídas às imagens que a artista se apropria. Não de uma simples recuperação do tempo ou de sua imobilização, pois é exatamente outra imagem que resulta do trabalho, um outro sentido que preenche o seu apagamento.

Não é o trabalho do arquivista que cataloga e ordena. Há nas imagens de Rosângela Rennó uma força criativa que nasce do esquecimento e do circuito acelerado de desaparecimentos nos quais estão submersas as imagens nas sociedades contemporâneas. Seu arquivo não é o de Irineu Funes<sup>40</sup>, de quem Borges suspeitava não mais saber pensar, pois vivia em um mundo abalrotado por dados que se acumulavam infinitamente em sua lembrança de absolutamente tudo. A Rosângela Rennó não interessa o acúmulo de imagens, mas ao se perguntar sobre seus ciclos de vida, em especial, sobre o modo como a fotografia circula, caduca e como se insere e o papel que cumpre neste circuito, o que põe em questão é sempre o estatuto das imagens contemporâneas. Seu valor de desaparecimento.

Seu trabalho passa pelo arquivo de fotografias e de recortes de jornais, como um arquivo virtual de textos e imagens que falam sobre fotografia ou remetem à imagem fotográfica, textos que viram imagem para ganhar outra dimensão visual, e também pelas fotografias 3x4 adquiridas em estúdios e de lambe-lambes no centro do Rio de Janeiro. Há uma apropriação de um repertório anônimo existente, que estava descartado, para o qual ela traça outra estratégia de visibilidade que não tem mais a referência do retrato. Muitas vezes recolhe imagens tomadas como sem qualidade, as abandonadas ou mesmo as que já não têm a serventia para os objetivos para os quais foram produzidas. São imagens que vêm sendo recolhidas em um *work in progress*, desde 1992, e que segue sendo alimentado. Trata-se de um “*Arquivo Universal*” cuja

---

<sup>40</sup> de Borges, nada escapava desde que um tombo lhe tirara o esquecimento. Era capaz de registrar oralmente o caso de memórias prodigiosas encontradas num clássico livro escrito em latim *Naturalis História*: Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Mitridates Eupator, que administrava a justiça nos vinte e dois idiomas de seu império; Simônides, inventor da mnemotécnica; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o escutado uma só vez.

□ Para Deleuze, não existe uma e

ironia se encontra no fato de que as fotografias já não são índices do mundo e nisso está também sua força, sua capacidade de provocar novas imagens, de proliferar. O trabalho, ao contrário do que afirmam alguns críticos, não aponta para recuperação de uma memória fixada em imagens.

Seu trabalho não é de recuperação de uma história perdida nas crônicas policiais ou sociais, quando, por exemplo, lhe chama atenção casos como de uma mulher que entrou com um processo judicial para exigir que o ex-marido devolvesse a metade da foto do casamento em que ela aparecia, ou as fotografias de mães que portam o retrato de seus filhos mortos ou desaparecidos. O que é ativado nessas imagens são outras variáveis que têm a ver com instabilidades, ruídos, contaminações, infidelidades, quer dizer, de uma imagem que não contribui para a tese de verossimilhança da fotografia. As imagens de Rosângela Rennó não se prestam à documentação, o que, no entanto, ao mesmo tempo não é uma recusa ao vínculo com as instâncias do político ou com práticas da vida cotidiana. Mas nunca são ilustrações de temas. São imagens que evocam menos a memória e muito mais fortemente uma certa amnésia visual, que vem de uma lógica da circulação da informação. É uma obra que pensa a natureza dessas imagens.

Podemos ver essa pergunta sobre o lugar da imagem e o seu estatuto em vários projetos. Em o “Imemorial” (1994), instalação para “Revedo Brasília”, com 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor, em papel resinado, em bandejas de ferro e parafusos, Rosângela recuperou e tratou fotos de candangos mortos durante a construção de Brasília. Ou ainda no projeto “Cicatriz” (1995-7), onde ela se apropria de inúmeros negativos de vidros, produzidos entre os

anos de 1910 e 1950, pelo Departamento de Medicina e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo, que estavam por quase meio século esquecidos nos porões do complexo do Carandiru, sem nenhuma identificação, e que tinham sido feitos para fins de estudos, ditos científicos, que relacionavam o tipo craniano do presidiário com o motivo pelo qual eles haviam sido aprisionados. Material que foi refotografado, digitalizado, limpo e no qual foi aplicada uma cor.

São imagens que estão à margem, arruinadas, e que passam para um outro circuito, onde se inventa um outro lugar, que não é mais (ou não propriamente) o da memória, mas o das artes. O arquivo serve ao propósito do apagamento da primeira referência, em que as imagens abrem espaços de visibilidade de uma outra forma e não como repetição do que foram. São imagens que geram dificuldade de leitura, que estão mesmo dentro de um limite da legibilidade. Dirigem-se no contra-sentido do que nos faz ter as imagens sempre presentes, quando estão carregadas de uma força de impregnação, como é fácil perceber na imagem da menina vietnamita, correndo em seu corpo nu e frágil da explosão criminosa de uma bomba atômica. Uma imagem que não morre, que circula continuamente mesmo quando não se faz presente. Como uma imaginação fixada pelo tempo do horror. Ou na execução do apagamento da imagem, como em a “Série Vermelha” (2000), quando revisita o imaginário militar por meio de retratos desapropriados e projeta uma imagem banhada em sangue. O que interessa não é exatamente a sua origem, a sua identificação, nem se solicita que para vê-la se tenha antecipada qualquer informação, mas antes, são imagens que pedem a participação do olhar como uma provocação da ausência de nitidez; as outras imagens que desencadeia; as projeções possíveis de cada um a partir de um mundo que lhes é



estranho, deslocado e, principalmente, cheio de ruídos (como exercício mesmo de uma contracomunicação).

Em um mundo de imagens congestionadas, o trabalho de Rosângela Rennó cria fissuras, veleidades, interstícios, fendas, frestas de novos sentidos, em um território que é próprio da arte. Rosângela Rennó não anuncia identidades, as apaga, a partir dos enunciados da massificação de uma ordem de conhecimentos. Ao retirar imagens do seu lugar de desaparecimento o que faz emergir é o próprio desaparecimento como estatuto das imagens contemporâneas. E o que chama atenção é o fato de que o faz a partir de uma imagem fotográfica, que tradicionalmente, tem valor de real, prova daquilo que registra o mundo e que se reconhece como propiciadora de narrativas. Apesar disso, suas imagens não narram absolutamente nada, não servem como provas da existência de qualquer coisa no mundo e nem atribuem veracidade a nenhum fato, não são literatura de dramas. Esse vigor inventivo em Rosângela Rennó não vem certamente do resgate do mundo como identidade. Mas se deve a uma consciência contemporânea, que já surge sem os entraves da representação, negociando mesmo com a perda das identidades e produzindo um jogo mais profundo e profuso de onde extrai as pequenas diferenças, animadas pelos deslocamentos de suas imagens dos lugares de origem, produzindo entorses e não a repetição do passado como mesmo. É outra coisa o que ela produz com os retratos, os textos, os documentos. Não é o preso do Carandiru que vemos, nem o morto na construção de Brasília, nem a vaidade militar, mas uma imagem singular. Ainda que sejam todos materiais imagéticos de onde flui sua pesquisa.

Podemos entender esses movimentos dos quais falamos através dos trabalhos

de Rosângela Rennó e de Wim Wenders, como o modo pelo qual é enfrentado o desafio de extrair das imagens algo que ofereça razão para que possamos acreditar nesse mundo a partir deste mesmo mundo. Assim como podemos pensar o problema de um outro tempo na política, na literatura ou na música. Já em Cinema 2, Deleuze explica a transformação do movimento das massas em direção ou em torno de um Partido pela adesão aos espaços e tempos das minorias. Traduz as novas maneiras de cartografar o espaço e o tempo no mundo do pós-guerra europeu, visto desde os novos cinemas (neo-realismo italiano; *nouvelle vague* francesa, cinema independente americano, novo cinema alemão, cinema novo no Brasil etc.), onde surge uma temporalidade na imagem desvinculada da subordinação ao movimento<sup>41</sup>, e que faz surgir o tempo em seu estado puro, este agora subordinando os movimentos. Trata-se, ainda, de podermos compreender esse mesmo movimento na literatura menor, de Kafka, ou no tempo complicado, de Proust. São traços de linhas de tempo não-lineares e espaços descontínuos, que criam multiplicidades, singularidades.

São produções que fazem a evocação de resistências aos desaparecimentos: do mundo, da imagem. Criar, como define Deleuze, é resistir. Resistir à morte, à servidão, ao intolerável, ao presente. Tal como Pelbart aponta, nas sociedades do Controle, se requer de cada um sua força de invenção, e a força-invenção dos cérebros em rede se torna tendencialmente, na economia atual, a principal fonte do valor. A capacidade social de produzir o novo, sem estar essa capacidade submissa aos ditames do capital, sem ser proveniente dele e nem depender de sua valorização é,

---

<sup>41</sup> ssência do cinema, mas diferentes tipos de imagens fílmicas e para descrever sua especificidade cria dois conceitos filosóficos a partir da leitura que faz da história do cinema, o de Imagem-Tempo e Imagem-Movimento.

□ Estamos falando de um empirism

afirma Pelbart, a idéia de que todos produzem constantemente, mesmo os que não estão vinculados ao processo produtivo. “Produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação” (PELBART, 2004).

Ora, esse novo tipo de conversão empírica<sup>42</sup>, presente na restauração da confiança no mundo, que nos parece indicar tais idéias de Pelbart, nos impele a afirmar uma retomada no pensamento contemporâneo da concepção de futuro, embora bastante diferente daquele modelo de que falávamos em relação à modernidade. Especialmente se pensarmos o papel que tem o cinema no pós-guerra para a formulação deste pensamento, mas não apenas ele. Deleuze afirma a crença na “síntese do tempo”, conforme podemos ver em Rajchman (RAJCHMAN, 2002, p.35), dirigida a futuros desconhecidos ou ao que ainda está por vir. Importante entender, neste momento, como isso ocorre não mais como um projeto teleológico, seja do aristotelismo, como instância última que transcende a realidade material, seja como em Hegel, como processo histórico explicável como realização do espírito humano, mas uma outra e bastante diferente abordagem, precisamente distinta das utopias e das grandes narrativas que marcam o espírito moderno.

A questão que nos surge de imediato é compreender essa nova ênfase no futuro, que se faz notar em um certo pensamento contemporâneo, ligado particularmente aos pensadores que de algum modo são ativados, afirmativamente, pelo pensamento de Nietzsche/Deleuze, uma vez que não podemos dizer que se trata

---

<sup>42</sup> o que não é um reconhecimento de nós mesmos nas coisas do mundo, mas no encontro com aquilo que ainda não podemos determinar ou descrever, tal como está presente em Deleuze sobre o problema da crença no mundo, quando se refere ao cinema de pós-guerra ao introduzir um novo tipo de relação entre a visão, o tempo e a ação, que é certamente uma virada empirista o que as imagens do cinema moderno parecem apontar. Sobre essa questão vamos nos deter no capítulo sobre a imagem e o tempo.

□ O problema do clichê perpassa

de qualquer variação aproximativa do mesmo caráter utópico dos modelos de movimentos da modernidade. Essa questão se coloca, especialmente, porque a afirmação desse pensamento não sucumbe ao descrédito, também ele verdadeiro, neste mundo. O problema do futuro teria encontrado nesses pensadores um outro viés, que se adequa mais aos termos dos quais trata Rajchman, qual seja a da imanência de outras potências, para explicar o pensamento de Deleuze. Um futuro que não se encontra nas mãos de sujeitos históricos, mas numa certa idéia de multidão, que é “anterior à constituição das sociedades, singular, informe, sem mitos nem modelos, nem histórias majoritárias, ainda por inventar.” (RAJCHMAN, 2002, p.37). Um apelo a um povo por vir, a uma crença no futuro, do futuro, na qual se encontra a força deste pensamento, que toma de Espinosa os termos de um triunfo das paixões alegres sobre as tristes na cidade. Ou para pensar Marx nos termos da imanência de outras possibilidades de vida e da capacidade de experimentação.

Nas palavras de Foucault, a força de um pensamento que se encontra no acontecimento, enfim rendido à sua própria força, separada a um só tempo do neopositivismo e da fenomenologia, e que surge positivado, intenso, como linha de ruptura e de vida. Talvez, seguindo os passos dessa forma de vida que é criação, possamos pensar em um futuro experimentado em nossa contemporaneidade nos termos em que Bergson elaborou sua filosofia: instalado em um *devenir*. O que, para nós, significa compreender um tipo de futuro (no sentido de um por vir) que se efetiva nas camadas do presente como presente. Como explica Polin (BERGSON, 1999, p.195), a experiência da criação se impõe, segundo Bergson, a cada um de nós, de forma constante e fundamental. Nós vivemos a cada instante uma criação, aquela de

nossa própria existência. O aparecimento em nós de qualquer coisa que o estado anterior de mundo não pode deixar prever, qualquer coisa de radicalmente nova. Este imprevisível, que é a cada vez único e novo, Bergson compara à impressão de originalidade que produz uma obra de arte. É bastante interessante observar como Bergson aponta para uma arte que não é uma qualquer, mas aquela de que tratam os artistas contemporâneos. Arte e vida como atos criativos.

É através de Bergson que vemos surgir, de modo evidente, no pensamento de Deleuze inscrito em Cinema 1 e Cinema 2, uma temporalidade que não será mais de um tempo extrínseco e indireto da consciência representativa, mas um tempo intensivo. Uma temporalidade irreduzível ao movimento natural, ou seja, da ação. É essa a grande reviravolta que devemos atentar nessa nova aproximação de uma temporalidade contemporânea. Trata-se de compreender um giro fundamental que se processa na estética, que não é mais concebida como juízo, mas antes como experimentação que desafia o próprio juízo. Mas o novo não é qualquer coisa que surge, trata-se de fazer existir algo que desestabiliza clichês<sup>43</sup>, produzindo assim uma abertura fundamental que possibilita então pensar o impensado; atingir uma zona de indeterminação que é o lugar da experimentação. Podemos ver isso em sua lógica, quando Deleuze cria uma noção de sentido irreduzível à linguagem ou ao código. Nas

---

<sup>43</sup> todo pensamento estético de Deleuze. Em “Francis Bacon, Lógica de la Sensación”, encontra-se um capítulo dedicado ao que ocorre com o artista antes de pintar. Diz que é um erro supor que o pintor pinta uma superfície branca e isso se deve a um equívoco que procede da convicção figurativa, pois se um artista estivesse diante de uma superfície branca, por certo poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionara como modelo. Mas, ao contrário, o artista está diante uma quantidade de imagens, virtuais ou atuais, de modo que ele não tem que preencher um espaço branco, mas antes, tem que esvaziá-lo. É para explicar melhor esse trabalho de esvaziamento dos clichês recorre a D.H. Lawrence, que escreveu sobre a experiência de Cézanne. Diz Lawrence que apenas depois de uma luta de mais de 40 anos Cézanne conseguiu conhecer uma maçã e um vaso ou dois plenamente, pois, apesar de seus esforços, seus trabalhos resultavam um objeto clichê. Observe-se que em Cézanne tem uma grande importância a sua inobservância às regras das perspectivas que se tinham tornado tradicionais desde o Renascimento.

□ Essa tese do cinema narrativo

análises das imagens podemos encontrar um sentido que é anterior a qualquer codificação, antes da constituição de qualquer linguagem. O que, em rápidas palavras, quer dizer que há uma lógica de sentido que não se reduz a verdades e proposições. As imagens fazem sentido antes de adquirirem significações.

Essa é uma questão determinante para compreendermos a possibilidade da criação do novo, uma vez que os sentidos se dão no próprio processo de criação, como prática de uma experimentação. O cinema, portanto, não é uma linguagem, um código narrativo ou um sistema de signos, mas traz à luz um material inteligível que é como um pressuposto, um correlato através do qual a linguagem constrói seus próprios objetos. Mas de outro modo, apenas ganha forma por meio de um devir arte, como explica Rajchman:

Um material inteligível não deve ser confundido com a matéria ou o conteúdo de um meio já codificado e o <devir arte>, através do qual ele ganha forma, não deve ser confundido com uma história - trata-se antes da atualização, num material, de novas potências ou forças com as quais possamos experimentar. (RAJCHMAN, 2002, p.127).

Então é o novo que vemos acontecer não mais como representação mas como atualização de forças com as quais se pode experimentar. O que se transforma não é o objeto isolado, mas a um só tempo todos os que se vêm envolvidos no processo de criação, que experimentam o devir de um material inteligível. E aqui devemos retomar Fellini para quem não existe o fora do cinema, e para quem o mundo e o autor se constituem em sua própria obra. É o cinema no seu processo de produção que se produz como obra. É isso o novo, é esta concepção de uma temporalidade outra,

inscrita na experimentação de forças e potências, que pode alterar uma doxa que se impõe como modelo predominante: a do futuro como uma utopia que se concretiza com os movimentos das massas, conhecida ou identificável. De outro modo então, desde nossa perspectiva, pode-se compreender o futuro como resultado de uma vontade envolvida em um processo de devires. E assim, um futuro condicionado a algo de novo que pode surgir. Não respondendo sobre as condições de possibilidades, interrogação sobre a qual se debruça a modernidade kantiana, mas perguntando sobre as condições em que algo de novo pode surgir. O novo como algo que ainda não percebemos. Não a novidade de Baudelaire, que tanto pode dizer sobre a experiência do mundo moderno: a da moda; da informação; da multidão. Mas sobre a emergência do singular que nos precede e que nos inventa.

Um dos problemas da estética de Deleuze, explica Rajchman, é dizer como se dá essa condição em que algo de novo pode surgir e como ela se opõe à tentativa de encontrar as condições transcendentais do juízo. “E é por isso que ele argumenta perante Christian Metz que o cinema não é em primeira instância um código narrativo estruturado como linguagem, explorado de modo acrítico por Hollywood.” (RAJCHMAN, 2002, p.130). Assim como na pintura, o que é anterior não são códigos ou linguagens, mas materiais expressivos informes, que servem para criar o espaço pictural. Ou, como na literatura, que aos passos de Proust, inventa uma linguagem estranha à nossa linguagem, que será falada por um povo que ainda não existe. A oposta que surge nessa estética é a de libertar as sensações (*aiesthesis*) dos clichês, para que apareça uma imagem genuína, o novo. E talvez a arte, mas não apenas ela, também a ciência e o pensamento, devam fundar uma ordem que as

oriente em direção àquilo que Foucault afirmou ser a perigosa atividade do pensamento. Não seria isto que põe em perigo os clichês? Não seria o mergulhar nas zonas do impensado para desestabilizar o que apenas no parece dado e assim conquistar a vida e descobrir suas ressonâncias no pensamento e na arte?

Abramos aqui uns pequenos parênteses antes de darmos conseqüência ao significado da liberação das sensações de imagens clichês. Seria necessário, para pensarmos as teses sobre a abundância de imagens que povoam o mundo contemporâneo, dizer melhor sobre o excesso a que nos referimos. É muito comum que recorramos à constatação de que já não vemos porque há muito o que ver. Não podemos nos contrapor, de fato, tal como afirma Wenders, é preciso que se abra uma brecha na imagem para que ela possa respirar e deixe passar entre frestas algo que nos afete, por onde possamos ter olhos que vejam. Mas, não é da verdadeira imagem que estamos a falar. Nem mesmo de uma imagem justa, para falar como Godard. Não são imagens da ordem. Nos referimos a imagens que desestabilizem, que excedam, que nos façam tocar o inominável, não pelo que elas transcendem ao mundo, mas precisamente, pelo que elas arrancam deste mesmo mundo. Seria, para ser mais preciso, contrapor ao mundo das imagens contemporâneas, imagens que resultem da libertação das sensações, que resultem de processos (de criação, de subjetivação etc.), e não de novas palavras de ordem, de novos códigos, da evocação de uma justeza das imagens.

É preciso julgar Hitler no cinema, disse Walter Benjamin, pelo cinema de horror que impôs ao mundo. É como cineasta que ele precisa ser condenado, por suas imagens que mataram, que causaram suplícios, que construíram campos de



extermínios e fizeram de ratos sujos os judeus. Mas o cinema que vai derrotar Hitler cinematográfico é aquele tal como a obra-prima que Sokurov produziu com “Moloch” (1999), onde desde os Alpes da Bavária, em plena Primavera de 1942, Eva Braun nos leva a um encontro com o Führer, após um intenso plano-sequência que é de pura suspensão temporal; onde não se sabe ao certo o que se passa. A imagem não aspira à verdade. Nem falsifica. É a própria idéia do que é discernível que é posto em causa. Não é o temido criminoso que vemos diante de nós; não é o julgamento de um exterminador nos moldes do já dado, do já sabido. Não é informação. São percepções de fragilidade, de algo que ocorre num tempo de espasmos de movimentos, que oscilam entre paralisias e arrebatamentos de ações. No entanto, o que vemos não nos impele a perguntar sobre uma idéia de verossimilhança, estamos muito mais próximos da fragilidade das ações que da força brutal de um ditador. E o que resta são sensações que nos atravessam, que se prolongam, que excedem o mundo e as imagens que nele se repetem. A derrota de Hitler se eleva à superfície na qualidade de resistência e não como contra-história.

Sokurov devolve Hitler à ficção, de onde jamais deveria ter saído. É o projeto de Benjamin, que Syberberg levou adiante em sua obra (Hitler está em nós, é preciso recuperar o que nos roubou, tal como fizera Chaplin, em *O Grande Ditador*), e do qual falou Daney: “as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado transformadas em quadros vivos, as primeiras administrações humanas de massa”, para dizer sobre um tipo de imagem onde já não há mais nada que ver, a não ser campos e corpos em suplício. É o cineasta Hitler que é enfrentado. É contra a cena final do cinema clássico, que Hitler criou com a encenação propagandística do Estado

e da paisagem das massas delirantes que figuravam em seu teatro de horror. É contra, também, todos os clichês da imagem de Hitler, que Sokurov realiza “Moloch”, onde Hitler se encontra em um cinema-pintura inspirado em Caspar David Friedrich, justo desta pintura que fez parte do imaginário nazista. Uma tarefa que afronta todo criador contra todas as imagens que povoam o écran. É contra todas as imagens já imensamente codificadas, já vistas, que lutam os que não querem um mundo esgotado, sem novas possibilidades de invenção. Assim faz Cézanne quando investe em seus propósitos, de tal modo que chega a descartar parte de suas obras ao afirmar ter obtido êxito apenas com suas maçãs e um ou outro trabalho mais. Cézanne, na afirmação de sua pintura, nos faz outra vez notar que as imagens que vemos estão muito distantes daquilo que tomamos como semelhante a algo que é exterior a sua própria pintura. Tratando-se, portanto, de uma doxa visual. O que, em outras palavras, quer dizer que nos distanciamos cada vez mais do mundo, temos mesmo prescindido dele, muito mais por uma saturação de idéias do mundo decorrente das lógicas predominantes, que propriamente pelo que lhe é atribuído como uma crise da representação, do simulacro.

Godard tinha uma fórmula para contestar noções correntes: não imagens justas, mas justo imagens. Porque imagens justas seriam como idéias justas, procedimentos justos: adequação do mundo a uma fórmula de justeza que o imobilizaria, retiraria dele as forças criativas em favor de uma ordem, de um juízo estabelecido, normativo. Seria impedir os processos criativos. Decorre desta fórmula uma outra que tem o mesmo sentido: contra o domínio da informação, traçar linhas de fuga. Deleuze explica como isso se efetiva no trabalho de Godard. Diz que a

linguagem nos apresentada como essencialmente informativa, e a informação como uma troca e assim a fórmula de Godard pode ser compreendida desta maneira:

“A linguagem é um sistema de comando, não um meio de informação. Na TV: agora vamos nos divertir..., e logo mais notícias.... Na verdade, seria preciso inverter o esquema da informática. A informática supõe uma informação teórica máxima; no outro pólo, coloca o puro ruído, a interferência; e, entre os dois, a redundância, que diminui a informação mas lhe permite vencer o ruído. É o contrário: no alto seria preciso colocar a redundância como transmissão e repetição das ordens; e mais embaixo ainda? Haveria o silêncio, ou como a gagueira, ou como o grito, algo que escorreria sob as redundâncias e as informações, que escorraçaria a linguagem, e que apesar disso seria ouvido. (Isto porque) falar, mesmo quando se fala de si, é sempre tomar o lugar de alguém, no lugar de quem se pretende falar e a quem se recusa o direito de falar. (DELEUZE, 2000, págs.55-56)”.

Quando a arte moderna recusa o figurativo, a ilustração, a narrativa, e o próprio objeto artístico, não é apenas a autonomia da arte que se põe em causa, mas toda uma desconstrução de uma ordem visual instaurada. Como continuar a fazer arte, como atender a vontade de arte sem redundar nos mesmos modelos? Para os modernos, se tratava de como destruir um padrão instaurado desde a perspectiva renascentista, seus suportes (cavaletes - uma vez que este é um elemento organizador da estrutura interna do quadro - e molduras, para não falarmos de Duchamp, que já não pinta com a mão), sem que outra vez se repitam em abstrato os mesmos clichês do figurativo? Como criar um mundo novo? Cada artista, cada pensador, cada cineasta, cientista ou pesquisador enfrenta essa resistência ao mundo de diferentes maneiras. O “Quadrado Negro sobre o Fundo Branco”, de Malévitch, absorve a representação mimética, um buraco negro que destitui o sentido com a liquidação de toda cor, luz e formas, e somente depois o fecha numa superfície plana, para só então fazer surgir uma profusão de novas imagens, e uma nova linguagem. Não menos que

Malévitch, Cézanne fez tão intensamente a experiência do caos. Portanto, frente ao desaparecimento das imagens, é preciso inventar. Novas linguagens, outros mundos, gagueiras, ruídos, silêncios, planos de fuga. Inventar.

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

BELLOUR, Raymond, **A Dupla Hélice**, in:Imagem Máquina, André Parente (org.), Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.

BAUDELAIRE, Charles, **A Modernidade de Baudelaire**, Paz e Terra, São Paulo, 1988.

BAUDRILLARD, Jean, **Televisão-Revolução: O caso Romênia**, in:Imagem Máquina, André Parente (org.), Editora 34, Rio de Janeiro, 1993,

BENJAMIN, Walter, **Obras Escolhidas, T.1. Magia e Técnica, arte e política**, São Paulo, Brasiliense, 1983.

.....**Obras Escolhidas. T. III. Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do capitalismo**, São Paulo, Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri, **Matéria e Memória**, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luis, **Obras Completas**, Rio de Janeiro, Globo, 1999.

CALVINO, Ítalo, **Seis Propostas para o Próximo Milênio**, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles, **Cinema 1, Imagem-Movimento**, Lisboa, Assírio Alvim, 2004.

.....**Cinema 2, Imagem-Tempo**, São Paulo, Brasiliense, 1990.

.....**Diferença e Repetição**, Graal, Rio de Janeiro, 1988.

.....**Lógica do Sentido**, São Paulo, Perspectiva, 2003.

.....**Lógica de la Sensación**, Francis Bacon, Marid, 2002.

.....**Conversações**, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.

.... **Proust e os Signos**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987

..... **Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE-GUATARRI, **Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia**, Edições 34, Rio de Janeiro, 1997.

.....**O que é Filosofia**, Editora 34, Rio de Janeiro, 1992.

FOUCAULT, Michel, **Vigiar e Punir**, Vozes, Petrópolis, 1988.

GUATARRI, Felix, **Caosmose**, Um Novo Paradigma Estético, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

HOYEHE, François-Bernard, **Quelque Chose de Martial Techique, symbolique et Stratégique**, in: Cahiers de Mediologie, n.11, Communiquer-Transmettre, Gallimard, Paris, 2001.

GIL, José Nuno, **Anotações de sala de aula, curso de Estética e Modernidade**, do Departamento de Filosofia, da Universidade Nova de Lisboa, 2004-2005.

HEIDEGGER, Martin, **A Questão da Técnica**, in: Cadernos de Tradução, São Paulo, USP, 997.

....**La Époque de la Imagen Del Mundo**, in: Caminos Del Bosque, Madrid, Alianza, 1996.

HUSSERL, Edmundo, **Os Pensadores**, Abril Cultural, São Paulo, 1980.

KANT, E. **Crítica da Faculdade do Juízo**, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

LYOTARD, Jean-François, **O Pós-Moderno**, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1988.

NIETZSCHE, F. **Considerações Extemporâneas**, 1983.

PELBART, Peter Pál, **A Vertigem por um fio**, Iluminuras-Fapesp, São Paulo, 2000.

..... Jornal OPOVO, Caderno Vida e Arte, Fortaleza, 2004.

PARENTE, André, **Imagem Máquina**, A Era das Tecnologias do Virtual, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.

....**Narrativa e Modernidade, Os Cinemas não-narrativos do pós-guerra**, Papirus, Campinas, São Paulo, 2000.

ROSENBERG, Harold, **A Tradição do Novo**, Perspectiva, 1974.

RAJCHMAN, John, **As Ligações de Deleuze**, Lisboa, Temas e Debates, 2002.

SANTOS, Laymert Garcia, **Politizar as Novas Tecnologias**, Editora 34, São Paulo, 2003.

SYLVESTER, D., **Entrevista com Francis Bacon**, Debolsillo, Barcelona, 2003.

.....**L'Art de l'impossible**, ed. Skira, Paris.

SHIRANI, Takashi, **Deleuze et une philosophie de l'immanence**, L'Harmattan, Paris, 2006.

WENDERS, Wim, **A Lógica das Imagens**, Edições 70, Lisboa, 1982.

.....**El Acto de Ver**, ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 2005.

.....**Olhos não se compram**, Editora Schwarcz, São Paulo, 1987.

## **VÍDEOS-FILMES**

**América**, João Moreira Salles e Nelson Brissac Peixoto.

Land of Plenty, Wim Wenders, 2004.

O Grande Ditador, Charles Chaplin.

### 3. Terceiro Capítulo:

Imagem, tempo e pensamento, múltiplas dissidências.

#### 3.1. O cinema como produção de mundos.

Se for possível pensar a arte, assim como a ciência ou a filosofia, como construção de mundos possíveis, a idéia de que por trás das obras está o mundo e seus autores não pode ser tomada senão como resultado de uma visão da arte e do pensamento como representação do mundo e não como sua produção. A obra, o mundo e seus autores surgem juntos, como parte do processo do pensamento e da arte e, nesse sentido, não podemos compreender a tese – esta de que o autor preexiste à sua obra, do mesmo modo

que sua visão de mundo – como uma idéia de que existiria uma realidade dada e a ser decodificada, sobre a qual caberia ao pensador e ao artista o trabalho de falar sobre ela ou representá-la de tal modo que pudesse melhor exprimi-la.

Essa preexistência do mundo em relação à obra faz parte do modo como o pensamento moderno tomou para si e fez crer na representação como solo epistemológico, o que pode ser explicitado desde os realismos configurados no cinema. Isso encontra conseqüência, se explica, porque ao cinema sempre coube a primazia do real, o espanto da imagem que reproduz o movimento, da imagem-movimento. Primazia que se observa em dois campos. O primeiro, pela própria imagem técnica, que traduz com certa fidedignidade o campo visual que a câmara capta e é sensibilizada em um suporte fílmico. De outro, porque o cinema se instituiu como criador de histórias verossímeis, isto é, o cinema clássico se instituiu como narrativo e, por conseguinte, imagem-enunciado<sup>44</sup>.

Assim, podemos entender as razões pelos quais muitas análises de cinematografias específicas, no caso dos estudos do cinema de autor, ou de determinadas correntes estéticas, quando dos estudos que consideram cinemas de um período como um sistema ou como reflexo ou conseqüência das determinações (sociais, históricas, políticas, etc.) preexistentes às próprias obras. Então, por exemplo, seria como se pudéssemos pensar a obra de Frederico Fellini como anterior ao seu cinema. No entanto, é preciso pensar Fellini, assim como quaisquer realizadores/pensadores, como resultado

---

<sup>44</sup> tem filiação nos estudos da semiologia, principalmente, a partir de Christian Metz (A significação no cinema, Perspectiva, 1977). André Parente (Narratividade e Não-Narratividade, Papyrus) mantém o postulado da narratividade e faz a crítica à semiologia que não conseguiria fundar uma narrativa fílmica uma vez que sua concepção reduz a narrativa a um objeto lingüístico. Parente faz a crítica a Deleuze, ainda que ao lado de Deleuze, e diz que há duas imagens e dois reais, duas imagens do real, a imagem-movimento, que trata de um real da significação, e a imagem-tempo, de um real insignificante. Retomamos essa questão ai final deste capítulo, onde veremos que o cinema narrativo decorre de um regime de imagem, qual seja, o da imagem-movimento, do cinema clássico.

□ Sobre as apropriações do cinem

também e, principalmente, de sua própria obra. Lembramos Fellini porque ele mesmo afirmou que não existe o fora do cinema e com isso queria sublinhar que o mundo e o autor se constituem em sua própria obra e, desde este ponto de vista, exigia um pensamento - uma teoria do cinema - a partir do cinema e não sobre o cinema<sup>45</sup>.

Desse modo, podemos então afirmar a produção da obra como um processo que se faz no porvir, aberta aos acontecimentos, nos termos de Deleuze, como aquilo que não se dá a conhecer senão em seu decurso, e, desse modo, como invenção de mundos possíveis. Só assim podemos pensar o cinema como produtor e não apenas reflexo ou reprodução do mundo e suas contingências. Ou seja, somente assim podemos conferir ao cinema o estatuto de pensamento, para que possamos então nos perguntar, não o que pensam os filmes, mas como articulam imagens e fazem surgir um novo pensamento. “O cinema escreve a realidade tal como a realidade, se pudesse fazê-lo, se escreveria a si mesma (sem escritura do tipo verbal). O cinema provoca o surgimento em nossa mente de categorias de realidade que nosso cérebro não havia percebido por si só ou que havia fixado pelas leis já estabelecidas como universais”<sup>46</sup>(AUMONT, 2002, p.78).

Como Benjamin bem pode mostrar, a arte do movimento, da reprodutibilidade técnica, se dava junto com as automatizações das massas, com a encenação da política. O que nos leva a perceber como o cinema fazia parte, estava se inventando também como elemento do mundo, como parte dessa realidade que se configurava tomada pelo espírito de sua época. Não se tratava de um cinema que copiava o real, refletia ou o analisava, apenas. O

---

<sup>45</sup> a pela sociologia, história, antropologia e semiologia, ver prefácio de Angel Quintana ao livro de sua autoria sobre o cineasta Jean Renoir, Cátedra, 1998.

□ “El cine escribe la realidad t

<sup>46</sup> al y como la realidad, si pudiera hacerlo, se escribiría (sin escritura de tipo verbal). El cine provoca el surgimiento en nuestra mente de categorías de la realidad que nuestro cerebro no había percibido por si solo o que había fijado con excesiva presteza en leyes universales. Tradução nossa.

□ A autora toma a produção de ci



cinema é parte do real e do embate para o estabelecimento deste mesmo real, de sua invenção. De tal modo que, acrescentamos, na perspectiva de Deleuze, até o final, o nazismo sempre se pensou em concorrência com Hollywood. Se não vejamos o quanto o cinema soviético, da pós-revolução, tomou para si a tarefa de separar-se do cinema americano, principalmente, quando este tomou como centro de suas narrativas os heróis pessoais e fez das ações dramáticas sua especificidade. Apesar de devedor de Griffith, da imagem-movimento, do cinema de ação, Eisenstein reclamava para si as verdadeiras composições, aquelas que se constituíam por oposições, ao contrário das imagens do cinema americano que reduzia a ação ao melodrama. Eisenstein depositava no cinema todas as esperanças como arte das massas e da criação de um novo pensamento. No entanto, cinema, imagem-movimento automatizada, foi a um só tempo o espaço da automação das massas, das encenações do Estado e o lugar da instauração da política como arte-mercadoria industrializada. Foi Benjamin que desde sempre soube entender que as artes das massas se davam junto à manipulação dessa mesma massa pelo fascismo, colocando em questão a imagem-movimento. O autômato espiritual tornou-se fascista. Essa coextensividade, que se dá em forma de conexões e articulações entre o cinema e as ações massivas, Benjamin ressaltou em seu texto de 1935/1936:

... Se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandista não pode ser superestimada, a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados por aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto (BENJAMIN, 1985, p.194).

Benjamin estava pensando nesse momento sobre a experiência do cinema como lugar, ele mesmo, de novas configurações da percepção do mundo, como um outro

modelo, por exemplo, de espaço e de movimento. “O espaço (*no cinema*) se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta”. (BENJAMIN, 1985, p.189). Com isso Benjamin mostra como a câmera, com seus diferentes recursos, de imersão e emersão, suas interrupções e seus isolamentos, extensões e acelerações, ampliações e miniaturizações, abre, pela primeira vez, a experiência do que chamou, influenciado pelo inconsciente pulsional de Freud, de inconsciente ótico.

Ou seja, trata-se do cinema, ele mesmo, como criador de novas formas de percepção e lugar da invenção dos conceitos que lhe concernem, produtor de uma outra experiência de espaço, uma vez que os múltiplos aspectos do campo visual que a câmera capta (ou o registro de elementos do mundo visível) situam-se “em grande parte, fora do espectro de uma percepção sensível normal” (BENJAMIN, 1985, págs.189,190). O movimento apreendido pela câmara não é o mesmo que o olho humano apreende, é o cinema que faz ver multidões como numa perspectiva de um vôo de pássaro. Benjamin ressalta o papel que a câmera exerce frente aos movimentos das massas, em especial, como a guerra foi criada para ser vista pelo olhar mecânico e automatizado. É quando a massa se vê como massa. O cinema criou uma nova imagem e, portanto, um novo espaço, assim como uma outra apreensão temporal. Desse modo, não se trata de uma representação do real, mas de uma imagem que faz profundas transformações no modo de percepção visual e que ao mesmo tempo dialoga com os confrontos (ou choques, tal como Simmel pensou a experiência da vida moderna) das sociedades modernas e contemporâneas, marcadas pela imersão das massas em meio a experiências das metrópoles. Reforçando essa análise, Benjamin diz que o cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito, e o fez menos pela descrição do mundo onírico e mais

pela criação de personagens de um sonho coletivo. Ao afirmar isso, fez a crítica da idéia não apenas da descrição (no sentido da representação como forma de reproduzir as ações) do mundo onírico, mas de qualquer dos mundos. É Benjamin que nos aponta o caminho. As teses sobre o cinema como reflexo de um mundo exterior não nos ajudam a entender como o cinema produz esse mesmo mundo. E essa não é uma questão qualquer. É preciso que o cinema libere outras forças, que articule novos regimes de imagem.

Rancière (2001) explica que a imagem em movimento não é reprodução das coisas. O cinema não reproduz as coisas tais como elas se oferecessem ao olhar. O automatismo cinematográfico muda o estatuto mesmo do real. No cinema há produção de mundos, de espaços, de tempos, de pensamentos, de percepções, etc. E ao inventar, o cinema está produzindo um pensamento cinematográfico de novos mundos. Assim como bem esclarece Andréia França<sup>47</sup>, ao sublinhar a existência em alguns filmes contemporâneos de imagens de novas terras, novas nações, novos povos, ali onde nem sequer existem. Essas novas terras presentes nos cinemas não estão assentadas em regiões geográficas, são territórios sensíveis, afetivos, espaços de solidariedade, novos mapas de pertencimento e de aflição translocais, que o cinema faz ver quando traceja nações, rearranja pertencimentos territoriais, escreve plasticidades e inventa povos. “O que se vê, nestas novas narrativas, são deslocamentos contínuos, um estado de nomadismo e de estrangeiridade que faz ressoar um desejo de futuro, de novos traçados de vida, de esperança”.(FRANÇA, 2003, p.119). Talvez possamos pensar em toda uma micropolítica desses novos espaços, na maneira pela qual eles arrastam os macro conjuntos espaciais.

---

<sup>47</sup> nematografias contemporâneas em “Terras e fronteiras, imagens da itinerância no cinema contemporâneo”, onde analisa os trânsitos e fluxos de populações, deslocamentos em massa, e afirma para esses cinemas o papel de criadores novas comunidades sensíveis, novos sentidos de mundo, novas terras imaginadas.

□ Em seu seminário de 05.11.2004

Pelbart (FRANÇA, 2003, p.119), neste mesmo contexto, explica que a pesquisa de Andréia França é uma afirmação de que o pensamento cinematográfico é um “apesar de tudo” diante da barbárie e da obscenidade. É uma dissidência com as imagens do mundo. Ou seja, coloca para o cinema a tarefa de subverter as ordens das visibilidades que as imagens criam do mundo, em especial as mídias, desnaturalizando temporalidades estabelecidas.

Cabe ao cinema se rebelar contra as leituras étnicas e belicistas que a mídia fabrica, quando ela naturaliza hostilidades em função de uma temporalidade cósmica que ela supõe necessária, em vez de historicizar os conflitos, pondo-os em perspectiva também em função das arbitrariedades políticas vindas das grandes potências, nas suas divisões, na violência de suas intrusões (FRANÇA, 2003, p.119).

Vemos então que ao cinema compete criar dissidências, violar modelos, arriscar, criar singularidades e até mesmo instaurar poderes. Os cinemas não são janelas abertas ao mundo mas ao acontecimento, como encontro precário, com outras modalidades de mundo. O cinema não é um sintoma de um estado de coisas. É a coisa. Não é a representação é a ação se dando, o mundo se fazendo, se inventando. É certo que há fatores históricos e geográficos que atravessam o cinema e o colocam em relação não apenas consigo mesmo, suas imagens, mas com outras artes e a história. Deleuze precisa essa relação muito bem quando diz que as imagens combinam diferentemente seus elementos, compartilham signos, e que essas combinações não são possíveis a qualquer momento, apenas mas sob certas condições. “Tomemos um exemplo: parece-me que o expressionismo concebe a luz nas suas relações com as trevas, e essa relação é uma luta. Na escola francesa do pré-guerra é muito diferente: não há luta, mas alternância; não só a

luz é ela mesma movimento, mas há duas luzes que se alternam, a solar e a lunar”.(DELEUZE,2000,p.65). São essas combinações que surgem em determinados momentos nas imagens, na forma de uma luz , de um movimento, do uso da profundidade de campo ou da sua negação. Há fatores históricos, geográficos, sociais, etc, que tecem relações e operam as possibilidades de determinadas combinações ocorrerem aqui ou ali, em períodos distintos. Contudo, essas combinações não traduzem os acontecimentos históricos e não refletem a geografia do lugar.

No entanto, essa é uma discussão ainda muito precária, o que faz com que sejam recorrentes as análises que se referem ao cinema, às narrativas cinematográficas, refletindo somente uma certa condição do mundo, como algo dado, estabelecido e, portanto, um espaço de reflexão e, de preferência, capaz de espelhar o que ocorre fora dele. Estudos sobre os cinemas do pós-guerra buscaram em seus conteúdos elementos para defini-los como expressão de um período histórico nazi-fascista europeu. De tal sorte que “Roma Citta Aperta” (1944-45), de Rossellini, marco inicial do neo-realismo, filmado logo após a libertação da cidade de Roma pelos fascistas, tem sido referido sempre por representar os segmentos da sociedade italiana popular, de um lado, e da Itália corrompida pelo fascismo de outro. Há sempre uma tendência a compreender o filme como retrato desses anos, portanto, como representação e não como produção de sentidos outros e até mesmo de dissidência com este mundo. É um movimento que tem sido dito como se baseando na realidade e vendo-a com simplicidade, criticamente, para interpretar “a vida como ela é e os homens como eles são”. É esta tese e esse modelo interpretativo que apresenta o cinema como representação do mundo, um cinema sobre o real quando o cinema é produtor de realidade. É preciso perguntar que novos espaços

foram criados por Rossellini em seu cinema, que novos movimentos abriram caminhos e romperam esquemas sem devires. E não apontar: veja como foi a invasão a Roma! Não é isto que o cinema pode nos dá.

Diríamos, nos passos de Deleuze, que ao contrário de reproduzir o mundo abalado pelo horror da guerra, o que o neo-realismo produz é uma nova imagem: a imagem-tempo. Uma imagem que se inventa como novo conceito de imagem, onde o que está em causa é a articulação de movimento, de operação de câmera, de iluminação, de renovação dos espaços, de atuação de personagens não atores, de montagem etc. Pois, tal como a filosofia cabe o exercício específico de fabricar conceitos, ao cinema cabe criar outras imagens, novos sons. Efetivamente, se inventar em conceitos-cor, conceitos-movimento, conceitos-som, conceito-luz etc. Produzindo sons, luzes, movimentos, plasticidades, cores ou imagens como conceitos. Quer dizer, um pensamento-cinema não pode ser sobre o cinema, mas a partir e com o cinema, uma vez que o cinema suscita o pensamento, ou seja, produz pensamento que se traduz como aposta estética, para que, efetivamente, algo seja agregado ao cinema.

"Roma, Cidade Aberta", um filme com gravações em amplos exteriores, planos-seqüência, participação de não-atores em papéis principais, com a temática da miséria, da solidão e do sofrimento de um mundo destruído, é certo, evoca um mais de realismo e é, em certo momento, documental. É um filme que influenciou cineastas do mundo inteiro em diferentes épocas, abrindo espaços para o surgimento de uma reação que se tornou um movimento, que inclusive deu lugar aos novos filmes que ficaram conhecidos como a Nouvelle Vague francesa, o Cinema Novo, no Brasil, (do revolucionário "uma idéia na cabeça e uma câmera na mão", de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, etc.) assim

como o novo cinema alemão (de Wim Wenders, Fassbinder, etc.) e também o novo cinema americano. O filme trata da situação de opressão, medo e miséria a que ficou sujeita a população italiana durante a ocupação alemã na Segunda Guerra Mundial e como, apesar de a Itália ter se aliado a Hitler no conflito, a população resistiu à ocupação. As filmagens começaram a serem rodadas ainda durante a ocupação, com as tomadas das tropas alemães sendo feitas às escondidas por Rossellini e seus ajudantes, dentre eles Frederico Fellini. Todos esses aspectos, e o fato de o filme ter tido a participação da população de Roma como intérprete lhe confere uma idéia de tradução cinematográfica do mundo qual ele se configurava neste período.

É razoável compreender o cinema inaugurado por Rossellini não como um mundo apartado, sem conexões com o mundo da vida e com a história. Não há dúvidas de que, como qualquer manifestação artística ou produção intelectual, faz parte do mundo, dos contextos sociais, políticos, ideológicos, das disputas e dos jogos simbólicos. É uma produção situada e marcada pelas contingências, ainda mais quando as circunstâncias são tão contundentes, uma vez que os fatos são os assistidos durante as guerras mundiais, como no caso específico da produção cinematográfica do neo-realismo italiano. Como bem explica Deleuze (DELEUZE, 2000, p.70), uma imagem nunca está só. É também necessário pensar esse cinema se fazendo dentro dessas contingências, nas tensões e em diálogo com o mundo, e, principalmente, como lugar de sua própria invenção, assim como da invenção do mundo e do seu autor. E, nessa medida, pensar um cinema de invenção, criador de imagens-pensamento e não um reflexo ou uma reflexão sobre a realidade, uma vez que disso resultaria um cinema como processo de pura repetição, de duplicação do mundo, se é que uma cópia do

mundo seja possível. O que se quer do cinema, da filosofia, da fotografia, da sociologia, das artes visuais, da literatura e de todo conhecimento é que ele trave uma luta pela produção de novos modos de ver, que nos leve para próximo do invisível e do indizível, daquilo que uma representação não comporta.

Ora, o que “Roma Citta Aperta” nos faz perceber vai além do visível. Nesse sentido, como faz ver Deleuze, análises dessa ordem apontam para o mesmo erro em que incorreu Kracauer quando tomou o cinema expressionista como reflexo da ascensão do “autômato hitleriano na alma alemã” (DELEUZE,1990,p.312). Esse tipo de compreensão nos induz ao equívoco de não pensarmos o cinema refletindo-se em seu próprio conteúdo - situações, personagens, imagens, sons, etc. - uma vez que deixa de atribuir importância ao que o cinema funda como uma nova estética, uma nova linguagem, uma nova imagem, uma outra possibilidade de mundo, etc. – e é justo na condição de inventor que o cinema pensa e é onde nele se torna possível a elaboração de um novo pensamento do mundo, pois que é essa a tarefa do artista, do pensador.

Para tentar problematizar essa questão da realidade como preexistente aos cinemas e seus criadores – ou seja, para pensarmos essa questão em sua tensão com a idéia de entender o cinema como lugar do pensamento - retomamos primeiro a tese de Bazin a respeito da realidade no cinema. Diz Bazin que o neo-realismo criou uma nova forma de realidade. Trata-se de um cinema onde o real não é representado ou reproduzido, mas é um real visado. Isto porque a imagem do neo-realismo é analisada por ele a partir de critérios estéticos formais, tais como a substituição da montagem das representações pelo plano-sequência. Explica Deleuze (DELEUZE, 1990, p.9) que Bazin acreditava na invenção de uma nova imagem – denominada por Bazin de imagem-fato -



e, portanto, em uma nova forma de realidade: “que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. (...) Em vez de representar um real já decifrado ou reproduzido, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado” (DELEUZE, 1990, p.9).

As razões de Bazin para afirmar o surgimento de uma nova imagem, criada pelo neo-realismo, se devem a forma como esse cinema faz surgir a realidade através de procedimentos estéticos formais (como do plano-sequência) que resultam em uma cena não fragmentada, ou seja, sem descontinuidade espaço-temporal. Um espaço contínuo que se descortina no tempo, ou seja com cortes mínimos e uma fruição sem interrupções e, portanto, impregnada de realismo – nesse sentido da não-montagem. Bazin considera ainda em sua análise sobre o neo-realismo outras escolhas estéticas, tais como a participação de atores não profissionais, como ocorre em “Roma, Citta Aperta”, em que Rossellini utiliza prisioneiros alemães de um campo de concentração para interpretar os nazistas. E também quando Luchino Visconti filma pescadores verdadeiros como intérpretes, falando em seu próprio dialeto em “La Terra Treme” (1948), com diálogos criados pelos próprios protagonistas, a partir das explicações da situação a ser filmada pelo diretor. Também as filmagens em cenários reais, fora dos estúdios, e as temáticas da vida cotidiana corroboram para emprestar esse “mais de realidade” para as produções desse período.

Bazin chama a atenção para esses recursos estéticos que distinguem essa cinematografia como geradora de uma nova imagem. Como na sequência construída por DeSica, em “Umberto D”, em que uma jovem empregada é vista em uma situação

cotidiana fazendo uma série de gestos mecânicos e cansativos para, em seguida, fitar sua barriga de grávida e daí surgir toda uma sugestão de significados sobre a experiência do mundo desse período. Seria então por critérios estéticos formais – plano-seqüência e montagem reduzida, por exemplo, que o real se daria como visado. Um cinema de imagem-fato, segundo Bazin, em contraposição a idéia de um real representado, de uma imagem-representação.

Pensamos que é nessa tensão entre realidade apresentada e realidade representada que está a questão principal sobre a idéia do cinema e o pensamento. Arlindo Machado (MACHADO,1997, p.15), ao buscar as origens técnicas do cinema, afirma que os discursos históricos sobre o cinema reprimem o “devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário, e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante”, que, em sua análise, é exatamente o que constitui o “motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema”. Ora, o que Machado nos conta revela uma idéia recorrente de que o cinema tem por princípio ser um modo de operar a reprodução do real, uma vez que, por suas qualidades técnicas é capaz de por as imagens em movimento, do mesmo modo como o mundo nos é dado perceber. De qualquer forma, o cinema está submetido às regras de um realismo que, em última instância estaria inscrito em seu aparato tecnológico.

O realismo de Bazin aponta para um cinema inscrito no tempo, quero dizer, para uma imagem temporalizada, onde se inscreve o fluxo temporal. Nessa análise, vale sublinhar, que passamos para uma imagem que se inscreve no decorrer do tempo, o que significa uma ruptura com o realismo do cinema clássico, que representava o mundo, codificando-o em uma linguagem, para passar a uma realidade que se apresenta no

decorrer do tempo. Esta é a ruptura que faz surgir a nova imagem para Bazin e, por conseguinte, um novo realismo, tornado presente – presentificado. Explica Aumont que o cinema “embalsama” o tempo (na fórmula de Bazin) e o preserva tal qual (AUMONT, 1995, p.241). Essa é a realidade ontológica de Bazin que encontra tradução no cinema do neo-realismo como imagem-fato. Um cinema de um real visado, um mais de real.

Problematizando um pouco mais a questão do modo como se dá à relação do cinema com o real, pensemos com Bresson (2000), para quem criar no cinema não é deformar ou inventar pessoas e coisas, mas estreitar entre pessoas e coisas que existem, e tal como existem, novas relações. Veja-se que o que pede Bresson tem relação com uma descoberta que só ocorre pelas relações, conforme elas se estabelecem no momento das gravações. “Não filmar para ilustrar uma tese, ou para mostrar homens e mulheres apenas no seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos. Atingir esse coração do coração que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia” (BRESSION,2000, p.43). Ora, essa relação resultante do processo de filmagem é que vai fazer surgir o que Bresson chama de encontros. Filmar como uma possibilidade de encontrar algo. Se esse algo é verdadeiro, toma forma real, significa não dizer de um cinema de reprodução de reais, mais de invenção de momentos em que o que surge é experimentado como “algo que eu espero: um relâmpago de verdade que ilumine o real”. Bresson faz uma aposta estética para fazer surgir o real, o verdadeiro, aqui não mais como sinônimo de uma fidelidade das imagens e dos sons às características do um modelo pré-existente, mas de um real e de um verdadeiro que aparece como expressão do encontro, sempre único e que não se repete, que não há outro igual.

Podemos compreender então em Bresson pontos de conexão com o pensamento

de Bazin. Ao cineasta compete provocar as condições para que o real se manifeste. Não se trata de um real que é resultado direto do processo de captação de imagens e sons, e que, portanto, não se repete na forma de imagens e de sons de pura reprodução, mas ao contrário, é necessário que haja uma relação capaz de produzir esses encontros, de tal sorte que ele se manifeste. Vemos então que há uma vontade de real possibilitado pelo que o encontro provoca. Momentos de verdade, que só existem como resultado de um encontro. É então de outra ordem o real que o cinema de Bresson aposta fazer surgir. “Filmar é ir a um encontro” (BRESSION, 2000, p.91). Vemos então, não é fazer ver o que se encontra no mundo, mas produzir um mundo real e verdadeiro, como parte de um encontro. Bresson vai um pouco mais além quando nega ao real sua igualdade com o verdadeiro, ao dizer de um real em estado bruto. Compreendemos então que, para Bresson, o real em bruto pode ser entendido como um real sem a articulação de relações, sem a posta em cena de um conjunto de procedimentos que lhe permitam produzir uma potência desse encontro. “O real em bruto não resulta, por si mesmo, no verdadeiro” (BRESSION, 2000, p.92). Aqui não nos cabe perguntar se há no real uma verdade. O que importa é saber de que forma o cinema se faz como real e como verdadeiro.

É preciso entender esse vínculo das discussões em torno das imagens e dos sons do cinema, para além de um modelo de reprodução. Durante alguns anos, esse embate com a representação pode ser entendido como um enfrentamento com o teatro. Por exemplo, quando Bresson afirma que há duas espécies de filmes, um que emprega os meios do teatro, com atores, encenação etc, e outro que se serve da câmera para criar, enquanto aquele para reproduzir, esse embate se apresenta claramente. É o terrível hábito do teatro, nas palavras de Bresson, que acabava por lançar o cinema em uma encruzilhada

dos seus modelos dramaturgicos. Bresson faz um esforço monstruoso para afastar-se dessa linhagem de cinema-teatro, a tal ponto, que fez a opção pela palavra cinematógrafo para pensar seu próprio cinema. Esta recusa se faz com o propósito claro de poder fundar uma nova arte ao mesmo tempo em que buscava potencializar a cinematografia, que não podia mais ser vista como teatro filmado e, de outro, se afirmar na condição de uma nova arte.

Nesse percurso, Bresson encontra Bazin: ao romper com um modelo de cinema que se mantinha dentro das regras do fazer teatral, Bresson opta por um cinema de não-atores, por exemplo. E desejava que os não-atores se comportassem como tais e não como atores, como pessoas que encarnam e não como pessoas que representam. Mas não só isso. Bresson deixa expresso em suas “Notas sobre o Cinematógrafo” que enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem, eram modos de criação a fim de conquistar, pela relação, uma composição verdadeira. Talvez como um pintor, pois Bresson também pintava: “Olha como o pintor. O pintor cria ao olhar. O tiro de pistola dos olhos do pintor desloca o real. Em seguida o pintor recompõe-no e organiza-o nesses mesmos olhos, de acordo com o seu gosto, os seus métodos, e o seu ideal de Belo.” (BRESSION, 2000, p.113). Era desse modelo de realismo que também Bazin alimentava suas teses. Tocam-se as pontas dos realismos produzidos pelo cinema.

No entanto, para Deleuze, apesar de considerar a tese de Bazin como infinitamente mais rica que a da tradição (que entendia o neo-realismo como expressão da realidade), nem a forma nem o conteúdo podem explicar o problema apresentado por esta nova imagem. Deleuze, noutra direção, se interroga sobre a possibilidade de entendê-la de um outro modo, qual seja, como uma imagem-pensamento. Toda a filosofia do

cinema de Deleuze recusa a tese de que as imagens do cinema do neo-realismo estejam vinculadas à questão da realidade. Deleuze diz que o neo-realismo fez surgir um tipo especial de cinema que traduz uma ruptura com os clichês cinematográficos do classicismo. Nesse sentido, mais que classificar imagens, Deleuze nos leva a repensar a história do cinema: inventou uma outra maneira de dizer sobre o cinema a partir do que denominou de imagem-tempo no cinema do neo-realismo, que é um cinema de uma situação onde os excessos (de sentimento, de dor, etc.) paralisam as ações sensório-motoras, transformando-as em situações ópticas puras. Este cinema que se realizou frente a traços de um mundo marcado pela destruição e a violência das guerras, no limite do insuportável e onde prevalecia o sentimento de que tudo estava transformado em clichê, formulou, segundo Deleuze, essa nova imagem, que não apenas desmoronou a narração, mas mudou “a natureza das percepções e das afecções, porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensório-motor próprio ao sistema clássico”.(DELEUZE, 1992, p.69).

Vale fazer um parêntese aqui, antes de continuarmos a pensar as imagens do neo-realismo, ou ainda, de seguirmos com Deleuze o caminho que nos levará a pensar uma outra classificação das imagens, agora não mais relacionadas ao problema do real, mas a questão do tempo. Trata-se de entendermos, também com Deleuze, o processo de criação como enfrentamento ao lado do caos (a partir dele) e não, forçosamente, como embate com a realidade. Assim, talvez possamos entender melhor como o processo criativo se faz acompanhado do caos mais do que da realidade. Tomemos o caos como apresentando variabilidades infinitas, fazendo coincidir aparições e desaparecimentos. “Velocidades infinitas que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorre,

sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo.” (DELEUZE, 1992, p.259). O que faz não apenas o artista, mas também o filósofo e os cientistas, segundo Deleuze, é traçar planos sobre esse caos. “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos”. (DELEUZE, 1992, p.253). Para que a arte possa enfrentar o caos é necessário criar um finito que restitua o infinito, traçar planos de composição. Portanto, é preciso mergulhar no caos para que dele possamos constituir uma ordem, que é a criação de planos.

O processo de criação, portanto, estabelece uma relação de maior enfrentamento que se dá muito mais marcado pela experiência do caos que propriamente com os níveis de realidade em que se dão as obras. Logo, o que resulta do trabalho do artista não é uma produção do sensível no órgão, mas o erguimento de um ser sensível, um ser de sensação. Por conseguinte, no ato de criação trata-se sempre de vencer o caos e de traçar nessa passagem uma composição, um plano capaz de recortar a variabilidade caótica. Basta que observemos essa transposição do caos na obra de artistas como Cézanne, Klee, Malévitch<sup>48</sup> etc. Deleuze cita Lawrence ao dizer o que faz a poesia: “o artista, abre fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco de caos livre e

---

<sup>48</sup> , José Gil (Universidade Nova de Lisboa), apresenta uma análise sobre como se forma a linguagem Suprematista em Malévitch (Toma Malévitch como canônico da modernidade, pelo como se dá a ver a reversão do platonismo - princípio da recusa da figuração mimética que era já um afastamento da representação plástica do referente - e por ser muito rico, de onde se tira muita coisa dos seus escritos, que são profusos). Diz que “Quadrado Negro” é um buraco em que a representação mimética é absorvida e apresenta um CAOS (de sentido, de forma). O que Deleuze chamaria de Caos. Porque o buraco negro representa pela sua cor a liquidação de toda cor, luz e formas. É uma superfície homogênea (homogeneiza todo sentido em sua cor), amorfa e caótica. A primeira condição para que ocorra a linguagem (se forme um espaço lexical) é que o buraco negro se feche, torne-se uma superfície plana. Não é por acaso que ele vai pintar o Quadrado Branco sobre o branco. Embora isso não implique que seja necessário para fechar o quadrado preto. É o suprematismo, um novo espaço que se criou - foi preciso que o caos tenha sido cortado para se criar algo. Se formou uma multiplicidade de figuras geométricas que aparecessem como léxico, que num movimento combinatório, surge como sintaxe, criada a partir de um quadrado negro. Um movimento que surge do caos para ganhar consistência

□ O sublime de que fala Deleuze

tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab.” (DELEUZE, 1992, p.262). Ou seja, o que se manifesta como parte do trabalho do artista não é o real ou a verdade, desde que perspectivas possam ser pensadas essas concepções, mas uma composição sensível que, segundo Deleuze, surge sobre um plano que recorta a variabilidade caótica. Fechemos esse parêntese. Do caos a uma composição sensível, não é um real fora da obra com o qual o embate do artista se dá. A obra é o real no embate com o caos para se fazer composição.

Agora então já não estamos mais no plano da tensão entre cinema e real. Passamos a seguir a partir deste momento uma proposição outra para pensar o cinema, a partir de Cinema 1 e Cinema 2, dois livros de Deleuze consagrados ao cinema, que aportam uma perspectiva diferente em relação aos modelos realistas, como dissemos, apresentados por André Bazin. Deleuze é profundamente marcado pelo cinema do tempo e aí reside sua originalidade em relação a outros percursos, tal qual o de orientação fenomenológica que, repetimos, presta contas a um modelo de referência da percepção subjetiva, natural. A perspectiva deleuziana se interroga sobre o que é próprio do cinema. Desse modo, Deleuze vai pensar o cinema do neo-realismo, para falar de uma ruptura com o cinema clássico da imagem-movimento, desde o modo como opera suas imagens. E afirma que o específico dessas imagens são a “ascensão de situações puramente óticas, que se distinguem das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo” (DELEUZE, 1990, p.11). Essas situações óticas puras são definidoras do processo de criação de um outro tipo de imagem, inteiramente nova, que caracterizam uma ruptura com situações que se encadeavam em ações. Assim, desconectadas de ações motoras,



essas imagens sobrepõem-se pela descrição, provocando um circuito entre uma imagem atual e uma outra mental que reunidas criam uma imagem-cristal, de onde, diz Deleuze, o que primeiro se vê é o “tempo, os lençóis do tempo, uma imagem temporal direta. (...) Tempo este que não resultaria mais da composição das imagens-movimento, mas ao contrário, do movimento no decorrer do tempo” (DELEUZE, 1992, p.69).

A evocação da inscrição temporal das imagens, dentro e fora do quadro cinematográfico, se encontra no centro da teoria deleuziana do cinema. Mas, de forma alguma para restituir um “mais de realidade”, formal ou material, como podemos constatar na relação da imagem com o real em Bazin, mas para fundar uma forma de consciência que se define por relações mentais e psicológicas. E também, à maneira de Dreyer, que defende a necessidade de realizar imagens planas – sem profundidade de campo, para colocá-las em relação direta com a dimensão do tempo. Tempo que na perspectiva bergson-deleuziana é o aberto, aquilo que não pára de mudar de natureza a cada instante. Pois Deleuze compreende que num grande filme, como em toda obra de arte, há sempre algo aberto. “Procurem em cada caso o que é, é o tempo, é o todo, tal como aparecem no filme, de maneira muito diversa” (DELEUZE, 1992, p.74).

A classificação das imagens em Deleuze, portanto, coloca o debate sobre a história do cinema em uma outra rota. Com os conceitos de Imagem-Tempo e Imagem-Movimento, Deleuze pretende dá conta das transformações ocorridas nos cinemas de pós-guerra, produzindo um corte entre dois modelos de imagens, quais sejam, o do cinema moderno e do cinema clássico. Essa fratura responde a um processo de mudança na articulação interna da imagem, o que, em última análise, significa fazer uma virada no percurso da história do cinema, apontando para o caminho da aposta estética. Ora, ao

fazer essa virada, e veremos em que termos ela ocorre, Deleuze arrasta de forma contundente toda uma leitura fundada sob o signo de uma teoria da representação. As imagens não convocam mais o mundo, pois o que é próprio à imagem é sua irreduzibilidade a um modelo de percepção subjetiva. É aqui onde ocorre a mudança, ou seja, quando Deleuze toma Bergson para pensar o cinema, exatamente quando Bergson faz coincidir a imagem, a matéria e o movimento. Então é quando a imagem sai do campo das representações e se inaugura, no pensamento, no mundo da imanência. Não representa mais o mundo, como tomou a tradição, mas passou a ser mundo. O conceito de imagem não designa uma representação mental, nem uma reprodução de qualquer coisa, mas o conjunto do que aparece, a universal variação da matéria, matéria sinalética, compreendida como fluxo. A imagem não é, segundo Bergson, a representação da coisa, mas é a própria coisa, assim como o movimento, que são imagem-movimento, matéria. O cinema não tem, portanto, relação alguma com a ordem da enunciação. É matéria plástica, matéria a-significante, a-sintática. Observemos como Deleuze toma Bergson para pensar a imagem movimento e fazer suas conexões com o cinema.

Segundo Deleuze, Bergson provoca uma ruptura com toda a tradição filosófica, que punha a luz, de preferência, do lado do espírito, e fazia da consciência um fecho luminoso que tirava as coisas da obscuridade nativa (DELEUZE, 2004, p.89). Tal posição em Bergson se faz no sentido de se contrapor às teses da fenomenologia que colocavam na consciência a intencionalidade e a formação da imagem. A consciência como consciência de alguma coisa. Deleuze explica: “Para Bergson, é o contrário. As coisas é que são luminosas por elas próprias, sem nada que as ilumine: toda a consciência é alguma coisa, ela confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem da luz.” (DELEUZE,

2004, p.89). O que interessa a Deleuze é exatamente fazer ver que Bergson tem uma posição única e fundamental dentro do pensamento moderno quando estabelece uma identidade absoluta entre a imagem, a matéria e o movimento e, por outro lado, que é Bergson quem descobre um tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração. É essa radicalidade do pensamento de Bergson, presente em “Matéria e Memória” (1999), que Deleuze toma para si a fim de desenvolver um pensamento-cinema em classificando as imagens do cinema não mais como representando, mas como coisa em si. Em “Imagem-Movimento” e “Imagem-Tempo”, o cinema não tem de modo nenhum a percepção natural subjetiva como modelo. Portanto, a representação é uma categoria completamente inadequada para pensar o cinema. Não se trata mais de um sujeito da representação, que é uma idéia que se instala na modernidade heideggeriana, mas de um mundo de imagens cujo cinema participa sem o duplicar, de forma alguma.

Como explica Marrati (MARRATI, 2004, p.263), se trata de um mundo de imagens materiais, de percepção difusa, radicalmente independente de toda a representação subjetiva, mundo que não é nem moderno, nem pós-moderno. É um universo de imagens nelas mesmas e por elas mesmas, imagens imanentes, que não atendem a nenhum olhar humano, tal como está descrito no capítulo “Da Seleção das Imagens pela Representação. O Papel do Corpo”, em “Matéria e Memória” (BERGSON, 1999, págs.11-81). O que faz Bergson neste texto é a superação da oposição clássica entre a ordem da consciência e a ordem das coisas, entre materialismo e idealismo, para atravessar a filosofia pelo caminho da experiência. Diz Marrati que em lugar de partir do sujeito ou da consciência, Bergson se instala no universo das imagens, que já não são mais as imagens mentais do pensamento clássico, uma vez que elas coincidem com os movimentos.

O universo que Bergson descreve é o universo das imagens em si que repousa sobre uma série de simples equivalências. Começamos pela primeira, esta da imagem e do movimento. Imagem é sempre o que aparece e, no mundo bergsoniano, todas as coisas, quer dizer, toda imagem, age e reage imediatamente sobre as outras... estamos na presença de um universo radicalmente a-centrado, sem eixos, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo, um mundo de variação universal. Esta primeira equivalência da imagem e do movimento implica em uma outra: a da imagem e da matéria. Se as imagens existem em si, se não lhes falta nada, é que as imagens são a matéria..(e) a última equivalência é a da imagem e da luz.... Para Bergson, o universo é inteiro luz. A identidade da imagem e do movimento remete assim a da matéria e da luz (MARRATI, 2004, págs. 264,265,266).

Bergson põe uma identidade entre a imagem, o movimento e a matéria. A imagem-movimento é absoluta identidade entre imagem e movimento, o que significa dizer que, em Bergson, a imagem não está na consciência nem o movimento no espaço. A imagem-movimento é matéria que flui tal qual a luz. Para entender essa identidade, explica Pelbart (PELBART, 1998, p.4), é necessário saber que não há um sujeito-espectador, a luz está nas coisas, não no espírito que vê. “Imanente à matéria, ao propagar-se indefinidamente, a luz é revelada apenas quando reflete e rebate em imagens que lhe possam servir de écran negros – nossa consciência, que é a opacidade”. Já não há um sujeito, um olho ou uma consciência, o que há é a consciência como coisa. Trata-se de uma conversão total da tradição que reduzia a matéria à sua representação. Em Bergson, a matéria é um conjunto de imagens e, por imagem entende uma certa existência que é além do modelo idealista, que é o da representação, e menos do que a perspectiva realista chama de uma coisa. A matéria se situa a meio caminho entre a coisa e a representação.

É essa perspectiva que interessa a Deleuze em Bergson para pensar a imagem-

movimento e a imagem-tempo. De um lado, há um mundo de imagens materiais, que consiste numa identidade absoluta entre movimento-matéria-imagem, de outra parte, é colocada em evidência a existência de um Tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração e que faz surgir um tempo fora dos eixos. Essas questões são fundamentais para entendermos como em Deleuze a imagem tem uma existência fora dos esquemas tradicionais da representação subjetiva e, o que neste momento, nos interessa ainda mais de perto, qual seja o que nos faz ver em que consiste a ruptura que produz a passagem de imagem-movimento para uma imagem-tempo, que em última análise, se deve a identificação do tempo nas imagens. Ou seja, a existência de dois regimes de imagem, de dois tipos de narrativa, de dois modelos de relação com o tempo. É então, sobre a presença do tempo nas imagens, sua apresentação direta ou indireta, que Deleuze vai definir as imagens do cinema clássico como imagem-movimento e as imagens do cinema moderno como imagem-tempo.

Essa classificação das imagens em Deleuze nos interessa, em particular neste trabalho, a fim de que possamos, a partir dessa classificação, pensar sobre a imagem contemporânea, qual seja, uma imagem marcada pela pressão das velocidades eletrônicas; pela vertiginosa aparição e desaparecimento, e por um fluxo contínuo cuja lógica é da instauração de um tempo real esvaziado, tal como pudemos expor no capítulo anterior deste trabalho. Trata-se de perguntar se é possível identificar no cinema de Aleksander Sokurov uma outra aposta estética que um só tempo se efetua como um embate contra a imagem- desaparecimento (imagem eletrônica midiática) e de se apresenta como um cinema que dialoga com o universo contemporâneo. Tomar a classificação que faz Deleuze das imagens do cinema para investigar as imagens do

cinema de Sokurov, partindo de Deleuze para ir a um outro encontro. Aquele que supomos ser o encontro das múltiplas temporalidades.

### 3.2. Regimes de imagens.

A imagem-tempo e a imagem-movimento são dois conceitos que Deleuze articula para pensar dois regimes de imagens. Um primeiro regime, que caracteriza o modelo clássico de cinema, é o da imagem-movimento, uma imagem indireta do tempo, que subordina o tempo ao movimento. O outro regime é o da imagem-tempo, que distingue a modernidade cinematográfica, e cuja imagem é a expressão direta do tempo, o tempo em seu estado puro. Nesse regime de imagem não é o tempo que se subordina o movimento, mas o movimento aberrante que depende do tempo. Vimos desde Bergson que toda imagem é, em última análise, uma imagem da duração, ou seja, do Todo. Todo que também é o Aberto, e aponta para o tempo ou mesmo para o espírito mais que para a matéria e para o espaço. Portanto, o que difere os dois regimes de imagem é, desde logo, a forma como o tempo se inscreve nessas imagens. Deleuze diz que a imagem-movimento, ao subordinar o tempo ao movimento cria um esquema sensório-motor, o que significa dizer que as imagens agem por ação e reação. É a montagem que deixa ver esse esquema, pois é ela que permite fazer suceder uma imagem à outra e também a sua estrutura em relação ao todo. “A montagem é a operação que se apóia nas imagens-movimento para lhes saltar o todo, a idéia, isto é, a imagem *do* tempo”.(DELEUZE, 2004, p.47). O que significa dizer que a montagem, no modelo clássico, articula uma imagem, necessariamente, indireta do tempo, da duração. Deleuze explica que a montagem no cinema clássico é a composição, o

agenciamento das imagens-movimento como constituindo uma imagem indireta do tempo. E caracteriza, de forma sumária, quatro das correntes da montagem do cinema clássico para que possamos ver a forma como cada uma delas se articula, fazendo exibir uma imagem indireta do tempo. Sigamos os passos de sua análise dessas quatro tendências, que a partir do processo de diferentes realizadores que partilham preocupações comuns.

O primeiro é Griffith, de quem toma por exemplo “O Nascimento de uma Nação” e também “Intolerância”, além de ter sido quem concebeu a composição das imagens-movimento como uma grande unidade orgânica. Com sua montagem paralela, uma imagem sucede a uma outra seguindo um ritmo. As partes agem e reagem umas sobre as outras, para simultaneamente mostrar como entram em conflito, ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como ultrapassam o conflito e restauram a unidade. As ações convergentes tendem para um mesmo fim, atingindo o lugar do duelo para lhes transtornar o desenlace, salvar a inocência ou reconstituir a unidade comprometida. As três formas de montagem ou de alternância rítmica em Griffith, são, segundo Deleuze, a alternância das partes diferenciadas; a das dimensões relativas, a das ações convergentes. Trata-se sempre de uma força de representação orgânica que arrasta o conjunto e suas partes. A narratividade desse cinema decorre dessa concepção de montagem, que denominou de montagem orgânica ativa.

A segunda corrente é a criada por Eisenstein, que apesar de devedora de Griffith, faz-lhe algumas objeções. Uma delas é que as partes diferenciadas do conjunto são dadas por elas mesmas, independentes. São como linhas paralelas que se perseguem e que se reconciliam no infinito, mas só se colidem quando uma obriga a que um ponto

particular de uma e o de outra se defrontem. “Griffith ignora que os ricos e os pobres não são dados como fenômenos independentes, mas dependem de uma mesma causa geral que é a exploração social”. Essa objeção é, segundo Deleuze, o que denuncia as concepções burguesas de Griffith, que incide diretamente não apenas na maneira de contar e entender a história, mas também sobre a montagem paralela e convergente. As críticas de Eisenstein a Griffith são de ter feito do organismo uma concepção totalmente empírica; ter concebido a unidade de maneira extrínseca, agrupamento de partes justapostas e não uma unidade de produção; ter compreendido a oposição de maneira acidental e não como força motriz interna pela qual a unidade dividida forma de novo uma nova força motriz interna. O que Griffith não observou foi a natureza dialética do organismo e de sua composição. A expressão do domínio de seu método, Eisenstein entende ter sido exercido em “O Encouraçado Potemkin”. À montagem paralela de Griffith, Eisenstein substituiu por uma montagem de oposições. É quando a montagem de oposição toma o lugar da montagem paralela, sob a dialética do Um que se divide para formar a unidade nova mais alta. Uma montagem que Deleuze chamou de orgânica dialética. Eisenstein dá a dialética um sentido cinematográfico através de novas concepções de plano, de montagem acelerada, vertical, de atrações, intelectual. Cria um conjunto orgânico que não mais responde ao empírico ou o propriamente estético, mas, principalmente, a sua concepção dialética, embora o tempo permaneça em sua forma indireta.

Se em Eisenstein há um débito com a montagem de David Griffith, o mesmo ocorre com a Escola Francesa, que tem Abel Gance como principal cineasta desta tendência e surge antes das guerras, mas em outra direção. Deleuze, que via nessa



tendência francesa uma afinidade com o cartesianismo, aponta nessa produção o interesse pela quantidade de movimentos e pelas relações métricas. Definiu a composição mecânica das imagens-movimento como aquilo que melhor a caracteriza, e trabalhou com o exemplo de um certo número de cenas que se tornaram ontológicas no cinema francês para explicar sua formulação.

“a festa da feira de Epstein (Coeur fidèle), o baile de L`Herbier (El Dorado), as danças de Grémillon (a partir de Maldonne). Certamente, numa dança coletiva, há uma composição orgânica dos dançarinos, e uma composição dialética dos seus movimentos, não só lentos e rápidos, mas retos e circulares, etc. Mas, ao reconhecer simultaneamente esses movimentos, pode-se extrair ou abstrair-lhes um só corpo que é <o> dançarino, o corpo único de todos os dançarinos, e um único momento que é <o> fandango L`Herbier, o movimento tornado visível de todos os fandangos possíveis.” de (DELEUZE:2004, págs.62,63).

O que faz o cinema francês é lançar mão das máquinas, como o autômato, máquinas simples como o mecanismo do relógio, cujo motor autocircula através do movimento, assim como das máquinas energéticas, que é a máquina a vapor, a fogo, e que produz movimento a partir de outra coisa, para compor seus próprios movimentos. Enquanto para os soviéticos, disse Deleuze, o homem e a máquina formavam uma unidade dialética ativa, para os franceses havia uma unidade cinética da quantidade de movimento numa máquina e da direção do movimento numa alma, colocando nessa unidade uma paixão que tinha que ir até a morte. O cinema francês fez então surgir duas modalidades de tempo, quais sejam, o intervalo como unidade métrica variável e sucessiva e o Todo se tornou o Simultâneo, o desmesurado. “É exatamente o sublime matemático de Kant. Desta montagem, desta concepção de montagem, dir-se-á que é

matemático-espiritual, extensivo-psíquica” (DELEUZE, 2004, p.73).

Finalmente, Deleuze opõe ponto por ponto a escola francesa ao expressionismo alemão. Este se desencadeia a serviço da luz, para fazê-la cintilar, multiplicar reflexões e criar traços brilhantes. É a luz que é movimento e é essa luz que se apresenta como um movimento intensivo. A imagem divide-se em duas e tem uma matriz de montagem, segundo Deleuze. Como em “A Noite de São Silvestre”, de Lupu Pick, que opõe a opacidade da espelunca e a luminosidade do hotel elegante, ou ainda, em “Aurora”, de Friedrich Murnau, que opõe a vila luminosa e o pântano opaco. E, de outro, com a confrontação de forças infinitas que determina um ponto zero em relação à qual qualquer luz é um grau finito. Portanto, o que vemos no expressionismo é a luz como grau zero (o branco) e o zero (o preto) em relações de contraste e misturas. Se o expressionismo rompe com o princípio da composição orgânica de David Griffith e também dos soviéticos, o faz através da invocação de uma obscura vida pantanosa, onde tudo se encontra mergulhado, retalhado por sombras. “A vida não-orgânica das coisas, uma vida horrível que ignora a sabedoria e os limites do organismo, é o primeiro princípio do expressionismo” (DELEUZE, 2004, p.75). É um novo sublime o que o expressionismo exhibe, desta vez um sublime dinâmico<sup>49</sup>, e não matemático, como o da escola francesa. Ambos com a propriedade de ultrapassar a composição orgânica. Deleuze diz que em “Nosferatu”, de Friedrich

---

<sup>49</sup> é aquele que Kant distinguia como de duas ordens e que pode ser visto em sua “A Crítica do Juízo”. Uma primeira, o matemático, onde a unidade de medida extensiva muda de tal maneira que a imaginação já não chega a compreendê-la, colidindo com seu próprio limite e desaparecendo, mas que dá lugar a uma faculdade pensante que nos obriga a conceber o imenso ou o desmesurado como todo. Uma segunda, o sublime dinâmico, é a intensidade que se eleva a uma tal potência que ela encadeia ou faz desaparecer, para descobrir em nós um espírito supra-orgânico que domina toda a vida inorgânica das coisas, então é quando já não temos mais medo, sabendo que nosso destino espiritual é invencível. No capítulo que se segue, voltaremos a tratar mais longamente sobre o intensivo, desta vez para pensá-lo surgindo da imagem-tempo, que em Sokurov se desdobra como imagem intensiva.

□ Para Deleuze, a imagem-tempo s

Murnau, não somente passa por todos os aspectos do claro-escuro, da contraluz e da vida não-orgânica das sombras, não produz apenas todos os momentos dum reflexo avermelhado, mas culmina quando uma luz poderosa, um vermelho puro, separa-o do fundo tenebroso e o faz surgir de um sem-fundo mais direto, conferindo-lhe a força para além de sua forma plana. O expressionismo alemão cria, segundo a tipologia da montagem em Deleuze, a montagem intensivo-espiritual, que une a vida não-orgânica a uma vida não-psicológica. São portanto, essas quatro tipologias de montagem (orgânico-ativa, empírica dos americanos; a montagem dialética do cinema soviético; a montagem quantitativo-psíquica da escola francesa e sua ruptura com o orgânico e a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão), que, para Deleuze, põe a cinematografia em relação com o todo e que lhe dá uma imagem indireta do tempo.

Mas essa concepção de montagem não é a única que o cinema produz, afirma Deleuze. Há outra forma de montagem onde o tempo se apresenta de forma direta. Marrati explica que Deleuze produz um diálogo entre a montagem e as posições filosóficas que pensam o tempo em função do movimento. Como há diferentes maneiras de conceber a relação do tempo com o movimento, existirá diferentes maneiras de conceber a montagem como composição de imagens-movimento. “Não se trata, bem entendido, para Deleuze, de pretender <derivar> da filosofia uma grade de possibilidades (e impossibilidades) cinematográficas, mas ao contrário de mostrar como formas de criação diferentes podem, cada uma, a partir de seu domínio próprio, encontrar problemas comuns” (MARRATI, 2004, p.280). É exatamente nesse diálogo que vemos surgir a imagem-tempo. E é assim que veremos que a passagem da imagem-movimento a imagem-tempo se dá pelo modo como as imagens agenciam a

transição de uma apresentação indireta do tempo a uma imagem direta do tempo. O que caracteriza uma outra concepção de montagem que resulta de uma outra concepção de relação do tempo com a imagem.

Deleuze levanta uma série de razões pelas quais a imagem-movimento entra em crise. Mas não sem antes dizer sobre como essa crise já vinha se desenhando desde antes dela se caracterizar de forma efetiva no cinema do neo-realismo italiano. O cinema sempre foi um lugar sensível às mudanças, desde sempre acomodou autores desejosos de suprimir a unidade de ação, a própria ação, o drama etc e de levar adiante as inquietações que lhe atravessava o processo criativo. O cinema demonstrou de forma continuada seu interesse de atingir o acontecimento e não apenas de esforçar-se por reproduzi-lo. Sempre ocorreram provocações para produzir acontecimentos, introduzir desvios, encontrar o imprevisível, a irredutibilidade de um presente vivo sob o presente da narração. São os temas da totalidade aberta e do acontecimento a fazer-se que Deleuze diz pertencer a um bergsonismo profundo do cinema em geral. Mas a crise da imagem-ação veio no bojo de uma série de situações que vão desde as questões sociais, econômicas, políticas, morais a questões da própria arte, da literatura e do cinema em particular.

A guerra e as suas conseqüências, a oscilação do sonho americano sob todos os aspectos, a nova consciência das minorias, a subida e a inflação das imagens simultaneamente no mundo exterior e na cabeça das pessoas, a influência sobre o cinema de novos modos de narração que a literatura tinha experimentado, a crise de Hollywood e dos antigos gêneros... Já não acreditamos mais que uma ação possa forçar uma situação a revelar-se mesmo parcialmente. (DELEUZE, 2004, p.273).

Todo esse conjunto de fatores compromete os encadeamentos do tipo ação-

reação, situação-ação, excitação-resposta, ou seja, os elos sensoriais motores que faziam a imagem-ação. São novos signos que vingam no pós-guerra e fora de Hollywood. O que ocorre então é que a imagem já não mais aponta para uma situação sintética, mas para uma situação dispersiva. Por exemplo, em “Nashville”, diz Deleuze, Robert Altman explora este aspecto dispersivo com as pistas sonoras múltiplas e o écran anamórfico, que reúne várias encenações simultâneas. Também houve uma quebra em uma linha de universo que prolongava os acontecimentos uns nos outros e inclusive um rompimento com a ligação dos espaços. Cria-se uma realidade lacunar, os encadeamentos, os raccords e as ligações são propositadamente fracos ao mesmo tempo em que o acaso surge como fio condutor. “Ora o acontecimento tarda e se perde nos tempos mortos, ora está presente demasiado depressa, mas não pertence ao que lhe acontece”(DELEUZE, 2004, p.274). Outro aspecto mais é ainda o aparecimento da balada para se contrapor à situação sensorial motora. Um passeio, a ida e volta contínua, sem nenhum aspecto iniciático como ocorrera em outros cinemas. A balada vem sob a forma de uma imagem que se faz em um espaço qualquer e por oposição à ação que se desenvolve freqüentemente em espaço-tempo qualificado nas imagens que lhe precede. Finalmente, nesse universo sem totalidades nem encadeamentos, o que vem à tona é a consciência dos clichês que geriam o regime sensório-motor. Há uma vontade de liberar o cinema dos clichês, identificados como responsáveis pela manutenção do conjunto de encadeamentos. Clichês de uma época, slogans sonoros e visuais, clichês óticos e sonoros e que circulam e se alimentam mutuamente.

Logo o que aconteceu no pós-guerra foi a quebra de um regime que havia criado o

automovimento da imagem. A saber, com a interrupção do ciclo fechado em um esquema onde algo é percebido, em seguida alguma coisa ocorre e produz uma reação. O que entrou em crise após o fim da Segunda Guerra foi a crença nesse esquema narrativo, uma vez que reagir a situações parecia ultrapassar a todos. O neo-realismo exhibe uma outra reação possível que é nenhuma reação. Não como uma posição de neutralidade pois que as imagens óticas e sonoras que Deleuze nos faz ver nas produções do neo-realismo, da nouvelle vague, no cinema americano independente de Hollywood, engendram outros modos de resistência. Não se trata de uma imagem que se passa no desenrolar do tempo. Não é isso. Trata-se de novas formas de coexistência, de colocação em série, de transformação. O cinema das situações propriamente ótica e sonora puras não dá as costas à política, não se torna indiferente. Ao contrário, é todo político. Diz Deleuze: é verdade que as personagens de balada são pouco afetadas, mas são a fraqueza dos encadeamentos motores, as ligações fracas, que tem a capacidade de liberar grandes forças de desintegração. “É porque o que lhes acontece não lhes pertence, só lhes dizem respeito pela metade, que sabem identificar no acontecimento a parte irredutível do que acontece: esta parte de inesgotável possibilidade que constitui o insuportável, o intolerável – parte do visionário” (DELEUZE, 1990, págs.31,32). Capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável.

É esse cinema que vai liberar os clichês da imagem sensório-motora, uma vez que, tal como explica Bergson, nós não percebemos a imagem inteira, mas sempre menos e somente o que nos interessa perceber e, portanto, normalmente, percebemos apenas clichês. Mas, ao romperem-se os esquemas das imagens imagem sensório-motora pode aparecer outra imagem, uma imagem inteira e sem metáfora, a coisa em

si mesma, em seu excesso, seja qual for esse excesso, do extremo horror ou da extrema beleza, na sua radicalidade, sem que necessite ser justificada, como bem ou mal. Tomemos Yasujiro Ozu, que apesar de suas influências americanas e do contexto japonês em que está inserida a sua produção e, mais que isso, de ter produzido num período que antecede às guerras, veio a ter com o movimento europeu do pós-guerra. Ozu foi o primeiro a desenvolver situações óticas e sonoras puras, inventor dos signos que Deleuze classifica como opsignos e sonsignos<sup>50</sup>. Em Ozu, tudo é absolutamente ordinário, sóbrio, sem efeitos sintéticos. Tudo é apenas e principalmente a quebra da imagem-ação, a criação de elos sem qualquer força, as ligações quaisquer. Mas tudo isso, antes de qualquer coisa, é inteiramente político, de modo algum neutro.

Ozu faz um cinema que libera a crítica pela banalidade da vida cotidiana, em blocos de movimentos mínimos, da força de imagens frontais, fixas e de pura temperança. Seus trabalhos têm forma de perambulações, de baladas – viagens de trem, voltas de bicicleta, caminhas a pé, viagens de idas e voltas, a fuga de um velho, as últimas férias, o casamento da filha. São idas e vindas do mais banal cotidiano da vida familiar japonesa. Uma documentação de ausências: de intrigas, de tensões, de ações motoras. Tudo é absolutamente imagem visual, imagem sonora. Conversas e relações banais, tempos mortos, falsos raccords de olhar, de direção, de posições,

---

<sup>50</sup> urge como uma nova forma de sentirmos o mundo através das situações óticas e sonoras puras. Estas situações têm relação com um regime de percepção que é estudado por Bergson, em 'Matéria e Memória', no qual há dois tipos de esforço intelectual: a percepção habitual ou automática e a percepção atenta. A primeira forma de percepção se prolonga em movimentos estruturados pelo hábito, sem qualquer esforço, apenas por repetição. A outra é a percepção atenta forma com relação ao objeto percebido um circuito. São essas duas formas de percepção, em Bergson, que Deleuze ativa em termos de cinema, onde essa proposição nos põe frente a duas imagens, a sensorio-motor, estruturado pelo hábito, que é o da imagem-movimento, e a outra que é o das situações óticas puras, que remetem à imagem que corresponde aos sonhos, as lembranças e ao pensamento. Estas são as que compõem a imagem-tempo do cinema moderno.

□ Deleuze considera vários circu

quase nenhum movimento, cortes secos, silêncios, espaços vazios, paisagens sem personagens, nada é relevante, nenhum tempo forte, nenhuma situação limite, nem mesmo a morte. São signos de um outro tipo. São bicicletas, vasos, naturezas mortas, que põem em relação direta com o tempo pleno e o pensamento. Vemos então que o circuito a estavam submetidas a imagem-movimento, que ia do plano à montagem e da montagem ao plano, que constituía a imagem indireta do tempo, se rompe. Nessa nova imagem, na qual Ozu se conecta com o cinema moderno, lhe antecipando, não há mais lugar para a pergunta sobre como as imagens se encadeiam, mas o que as imagens mostram. Esta identidade da montagem com a própria imagem, diz Deleuze, só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta, idéia que remete ao pensamento de Andrei Tarkovski, quando diz em “Esculpir o Tempo” que o essencial é a maneira como o tempo flui no plano, a pressão do tempo no plano. Tarkovski afirma que o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo (não se trata de uma seqüência métrica das diferentes peças, ele é criada pela pressão temporal no interior dos quadros), que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. “A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou densidade, pode ser chamada de pressão do tempo” (TARKOVSKI, 1998, p.139).

É importante frisar que a imagem do cinema moderno criou uma articulação interna que permitiu a ruptura com os clichês, que nada mais são que imagens sensório-motores da coisa. São imagens que se opõem às situações sensório-motoras do realismo tradicional, não são índices de nada uma vez que não reagem e não são prolongações de ações. São imagens de constatação. Com Jean Louc Godard, Yasujiro Ozu, com Roberto Rossellini, Jacques Rivette, Fellini, Antonioni, Alan Resnais, nos



Straub etc., a cada vez, o que vemos são personagens que deambulam, sem jamais prolongarem suas percepções em ações, estão sempre confrontados com seus próprios limites.

... suponham que um personagem se encontre numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação ótica e sonora pura. É um outro tipo de imagem. Seja a estrangeira em "Stramboli": ela passa pela pesca do atum, a agonia do atum, depois a erupção do vulcão. Ela não tem reação alguma diante disso, nenhuma resposta, é intenso demais: estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus..Ou a burguesa de "Europa 51" diante da fábrica: pensei estar vendo condenados. (DELEUZE, 2000, p.68).

É essa nova forma de olhar que se ver nas obras na modernidade cinematográfica. A indiscernibilidade entre o que é objetivo e subjetivo, entre o que é real e imaginário, que permitiu surgir uma nova forma de enquadrar, de posicionar a câmera, de criar concepções de imagens abertas às experimentações e a outra lógica que inclui, como afirma Deleuze, o ou, o portanto, o se, o pois, o com efeito, o embora das imagens. É esta reversão de um para-além do movimento que colocou as imagens em contato com novas forças e permitiram o desviar-se do mundo dos clichês. A imagem ótica e sonora pura convoca a uma outra dimensão da imagem e da subjetividade, qual seja, a que faz a imagem ótica atual se encadear a uma imagem virtual e juntas formarem um circuito. A imagem atual, que já não se encadeia em prolongamentos motores, entra em relação com o virtual. "Vi a fábrica, pensei estar vendo condenados...tem-se um circuito em que duas imagens não param de correr uma atrás da outra, em torno de um

ponto de indistinção entre real e imaginário. Dir-se-ia que a imagem atual e sua imagem virtual cristalizaram-se.” (DELEUZE, 2000, p. 69). A imagem-cristal é a mais perfeita imagem-tempo uma vez que é ela que nos permite ver o tempo, a sua perpétua fundação, um tempo não-cronológico. A imagem-cristal é, segundo Deleuze, o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, e o que surge do cristal é uma imagem direta do tempo, o tempo em estado puro, cristais do tempo. Portanto, para que exista uma imagem-cristal é necessário que o atual e o virtual se tornem indiscerníveis. O meio clássico de produção da imagem-cristal é o espelho, que reflete infinitamente a imagem atual e a imagem virtual. É quando o virtual e o atual se tocam e criam um circuito e se tornam indiscerníveis. Indiscernibilidade que ocorre no presente.

Como em “A Dama de Shangai”, de Orson Welles, na cena no palácio de cristal, onde há vários espelhos que fazem proliferar as imagens virtuais<sup>51</sup> de tal modo a parecer haver uma absorção do personagem, tornando-se uma virtualidade entre outros. Também em “Cidadão Kane”, onde em certo instante, Kane passa frente a dois espelhos e sua imagem se multiplica ao infinito e já não sabemos mais quais entre as imagens é a de Kane. Ela é uma entre outras imagens virtuais. São imagens que formam as faces indiscerníveis de uma mesma e só imagem: a imagem-cristal. No

---

<sup>51</sup> itos que produzem imagens virtuais, quando diz que toda multiplicidade implica elementos atuais e virtuais e, portanto, que não há objeto puramente atual. As névoas de imagens virtuais se elevam em circuitos coexistentes sobre as quais as imagens virtuais se distribuem. O atual se envolve de outras virtualidades cada vez mais extensas. Mas também há o caso da imagem virtual que, ao contrário de se estender, se contrai e se torna mais próxima do atual, se distinguindo cada vez menos do atual. É o caso da lembrança, que é a imagem virtual contemporânea do objeto atual, seu duplo, sua imagem especular. Há também o caso da oscilação, quando ocorre uma troca constante entre o objeto atual e o virtual, quando a imagem virtual é continuamente atual. É este o caso da Dama de Shangai, onde o estado de permanente oscilação entre o virtual e o atual define não um processo de atualização mas de cristalização. Para maiores considerações, ver último capítulo de “Diálogos”, Gilles Deleuze, Claire Parnet, Escuta, São Paulo, 1998.

□ Considerações Intempestivas.

□

entanto, é preciso atentar, o atual é o presente, mas não como presente que passa e que se torna passado. Trata-se de um presente, a maneira de Bergson, que coexiste com seu próprio passado, que são contemporâneos, ainda que um passado contemporâneo que é virtual. E assim que Deleuze propõe um presente que é imagem atual e um passado que é imagem virtual do presente. Vemos então que a imagem-tempo se faz no confronto com o curso empírico do tempo. Logo, se o cinema é o lugar onde se revelam determinadas condutas do tempo, com suas diferentes imagens, é plausível identificar, como assinala Pelbart (PELBART, 1998, p.28), para o propósito de Deleuze de fazer o cinema penetrar, aprender e reproduzir o próprio pensamento, o pensamento como sistema de imagens.

A questão posta por Pelbart nos parece apontar para o que diz Deleuze do cinema de Godard quando afirma que o uso do *E* em Godard é essencial. O *E* é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades. O *E* coloca em questão o Ser como forma de atribuições (um objeto é tal coisa) e de verdades (tal coisa é). O *E* desequilibra o pensamento dogmático. “O *E*, ...e...e...e, é exatamente a gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição a seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser” (DELEUZE, 2000, p.60). Ou seja, é o cinema que se faz em imagem-pensamento. Então, quando Godard quer ver as fronteiras, quer ver o imperceptível que habita entre - nas conjunções – está produzindo com o *E* a força de pensar.

O cinema nos dá a ver a relação das imagens com o pensamento. Não como imagens que nos deixam ver o pensamento, mas como imagem-pensamento. “Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações”. (DELEUZE,

1992, p.254). E há uma rede de correspondência entre essas formas de pensar, é quando a sensação se torna ela mesma sensação de conceitos. A sensação como vibração. Nesse sentido, a passagem de uma imagem indireta do tempo, como encadeamento espacializado de instantes, a uma imagem direta, que a nada representa, faz com que o tempo se torne força. É esta força que vem do tempo que força o pensar. Da imagem-movimento à imagem-tempo, há uma passagem, qual seja, a que a imagem-tempo não pode mais ser considerada como uma imagem do pensamento, uma imagem representativa. Assim que só é possível obter da imagem-tempo uma imagem-pensamento e não uma imagem do pensamento. O pensamento se torna um componente da imagem e não exterior a ela. O que torna a imagem pensamento é o tempo. Tempo que surge como uma força que provoca o pensamento, colocando em xeque a concepção dogmática do pensamento. É essa a pretensão de Deleuze em relação ao cinema, diz Pelbart, a de penetrar, apreender e reproduzir o próprio pensamento. “A pergunta o que pode a imagem não poderia ser um equivalente da questão o que pode o pensamento, e ambas uma retomada em outro nível da questão o que pode o corpo?” (PELBART, 1998, p.27). Como resposta talvez pudéssemos afirmar que, para Deleuze, será pois a imagem-tempo, livre do encadeamento que a subsumia, que se prolonga numa imagem-pensamento ao mesmo tempo em que rompe com o estatuto da imagem como representação.

Trata-se, como bem explica Bensmaia (BENSMAIA, 1988, p.57), de um esforço que realiza Deleuze, em seus dois trabalhos de cinema, em fazer proliferar categorias e conceitos novos com os quais analisa filme, autores e escolas cinematográficas, cujas leituras provenientes de outras áreas, como a semiologia e a

psicanálise, em nada haviam contribuído. Nesse sentido, é importante compreender como Deleuze faz do cinema um prodigioso instrumento de pensamento, não apenas do tempo direto e do agenciamento das imagens, mas como poderosa máquina de pensar. Um pensar que não é mais de um tempo extrínseco e indireto da consciência representativa, mas o tempo intensivo do pensamento-cinema. Um pensamento-cinema que não passa mais pelo movimento e pela ação e nem mesmo pela narração, mas pelo êxtase do tempo. Não é mais um pensamento-cinema que se reporta à linguagem, mas a liberação das idéias e a extração de um pensamento profundo do tempo.

### 3.3. O que força a pensar.

Pensar no cinema (não sobre o cinema) é forçosamente encontrar uma outra imagem, uma nova imagem, inclusive uma nova imagem sonora. É operar num continuum imagético. Criar conceitos de cinema, que são não menos que seus personagens, que operam em uma zona precisa, atendem a uma situação específica, como elementos que designam uma vitalidade. O cinema é uma forma de pensamento, o que implica entender que o pensamento singular do cinema se expressa nas imagens que produz. Então, como pensar uma imagem cinematográfica, a partir de seus movimentos internos, como lugar de produção de pensamento? O que significa dizer que as cores, as luzes, os enquadramentos, os planos, as composições, a *mise en scene*, os sons, as texturas - elementos da cinematografia - são eles mesmos lugar onde é possível o pensamento surgir, mobilizar rupturas e criar conceitos? Deleuze afirma que o cinema possui apenas um personagem: o pensamento (DELEUZE, 2002, págs.267-271). Mas um

pensamento às voltas com o tempo, que virtualiza o real e cria estados mentais incertos, paisagens desconectadas. Às voltas com acontecimentos, que nada mais são que uma vibração com uma infinidade de múltiplos. Mas, antes de nos entrarmos mais diretamente nessas questões que dizem respeito ao pensamento-cinema, é necessário perguntar como o pensamento se faz e a que estamos chamando de conceitos, para enfim podermos dizer algo sobre as possíveis forças que se articulam num cinema-pensamento. Neste sentido, é Deleuze e Nietzsche quem nos se nos impõe um diálogo imediato.

A filosofia foi, para Nietzsche, a arte de deslocar as perspectivas. Transformava assim o pensamento em um processo conciliado com a vida (nos moldes, como afirmou, dos pré-socráticos, nos quais existe uma unidade, que se dá na relação onde a vida ativa o pensamento e o pensamento afirma a vida). Constituía também, desse modo, o pensamento como um princípio plástico, uma força criadora de novos valores, como se pode observar na natureza da vontade de potência do super-homem nietzschiano, que tem, precisamente, o sentido da criação. Zaratustra, profeta do além-homem, faz da afirmação uma ação a serviço daquele que cria. Ora, ao acompanharmos esta virada no pensamento filosófico, proposta por Nietzsche, veremos que suas conseqüências podem ser percebidas nos novos papéis que assumem tanto o pensamento quanto o pensador. Não compete mais a este, a descoberta do que é verdadeiro, mas lhe cabe o papel de interpretar e avaliar. A este novo pensador é dado retomar o lugar do fisiólogo e do artista, portanto, do intérprete e avaliador do mundo. Como artista, o pensador é um criador, inventor de novas possibilidades de vida, nesse sentido em que apontávamos dos deslocamentos de perspectivas, invenção de novos espaços. Como intérprete, o pensador confere sentidos aos fenômenos, que se lhe ocorrem em relações de forças, processos

estes que se dão também afeitos a princípios plásticos.

Trata-se, como podemos perceber nesse movimento filosófico, de uma investida contra a metafísica socrática, em debate com uma ordem de pensamento que separa o mundo em valores superiores, o Divino, o Verdadeiro, o Belo, o Bem, e os seus negativos, inferiores. Mas que vai além dessa mesma motivação kantiana de abolir os distintos mundos de essências e aparências. De distinguir a Idéia e a Imagem; o Inteligível e o Sensível; o Modelo e o Simulacro. Vai além, ainda, da crítica a uma filosofia que se pretende capaz de distinguir os falsos; as más cópias; as dissimulações, trazendo consigo duas espécies de imagens, em função de critérios de similitudes - vale ressaltar - em relação à idéia e não a algo que lhe é exterior. Ou seja, constitutivas de uma essência, que é interna.

Na leitura deleuziana, o que Nietzsche pretende implica, necessariamente, na ruptura do campo da representação, a que concerne o problema da distinção entre aparência e essência. É uma subversão desse mesmo mundo da representação e, portanto, para além dessas separações, com o propósito de encontrar um verdadeiro essencial em contraposição aos desvirtuamentos das ilusões. Não se trata apenas de permanecer nesse campo da representação. Isso significa: “o verdadeiro mundo, nós o expulsamos: o que resta? O aparente, talvez?... Mas não! Com o verdadeiro mundo expulsamos também o aparente!” (Nietzsche, 1983, p.333). Mas, como é possível essa subversão? Apenas quando se faz subir o simulacro para não mais tomá-lo como uma cópia degradada, mas encerrando nele “uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a representação” (DELEUZE, 2003, p.267). Se em Platão a idéia tem forças para rejeitar a cópia, em uma perspectiva nietzschiana, é justo o simulacro que é

tomado em sua potência positiva.

Essa é uma leitura de uma filosofia que está interessada em fundar o pensamento da diferença como primeiro e onde exatamente se instaura um diálogo extremamente interessante com a arte, qual seja, no surgimento de uma imagem sem semelhança. O simulacro é uma instância que comporta uma diferença em si, sem qualquer privilégio da identidade. Pensar uma diferença não mediada pela representação, nos coloca frente à insubordinação ao mundo da semelhança com a idéia, que pautava, na arte clássica, um juízo estético. Vejamos então que Nietzsche, ao mesmo tempo em que faz emergir a imagem sem semelhanças, e que instaura uma diferença, pensada em si, com a ascensão do simulacro como potência, institui também o valor e o sentido no campo do pensamento. É por isso que nos parece plausível que o pensamento seja algo longe de um equilíbrio, do que é seguro e estável. O pensamento não cessa de lançar-se nos caminhos do inesperado. Deve ser intempestivo, como queria Nietzsche, *in actu*, “contra o tempo, e assim sobre o tempo, em favor (espero-o) de um tempo que estar por vir<sup>52</sup>”. É como Nietzsche que Deleuze fala sobre o pensamento de Foucault: pensar como um ato perigoso, uma vez que estabelece relações de forças.

Se, desse modo, o pensamento se dá como modo de existência e invenção de novas possibilidades de vida, logo desaparece o dogma do pensamento tido como aquele que possui o verdadeiro, que se verifica nos a priori dos conceitos e na expressão do verdadeiro como universal, abstraído das forças que lhes constitui, ou seja, sem que se possa antes perguntar sobre as forças que geram um pensamento tido como verdadeiro. E ainda, e aqui entramos mais diretamente naquilo que nos interessa neste momento, há, com Nietzsche, uma aproximação do pensamento com a arte. Interesses sensíveis não

---

<sup>52</sup> Sobre as potências do falso, v



são, absolutamente, contrários ao pensamento. Não é porque somos seres com experiência sensível que tomamos o falso por verdadeiro. O sensível não é mais aqui uma força estranha ao pensamento. Não é aquele que engana, que nos faz cair no falso, até porque verdadeiro e falso já não são elementos constituidores deste mesmo pensamento. Como já dissemos, o que lhe constitui são o sentido e o valor. O falso não é renunciado, ao contrário, tem um poder afirmativo, como se encontra na obra de arte.<sup>53</sup> Rompe-se aqui uma trajetória do pensamento, inaugurada com Sócrates, que se opôs ao sentido místico da tragédia, colocando-a no lugar da desrazão.

Como afirma Deleuze<sup>54</sup>, o projeto mais geral de Nietzsche consiste em introduzir em filosofia os conceitos de sentido e de valor. O sentido estar ligado a uma concepção de constelação, de pluralidade, que nos é dado conhecer através das forças que se apropriam da coisa (fenômeno) e nunca apenas nela mesma, uma vez que a coisa é também força. É um signo que alcança seus sentidos, suas multiplicidades, através das relações de forças que dele se apropriam. Tem sua essência não como verdade absoluta, única, mas como resultante da força que lhe tem maior afinidade. Por conseguinte, podemos falar da introdução do conceito de sentido como resultado da arte da interpretação. De tal modo que Nietzsche lança mão do aforismo como uma forma de pensamento pluralista, que pretende dizer e formular um sentido, e o poema como forma de avaliar. O aforismo é a arte de interpretar, assim como o poema é a arte de avaliar, ou seja, dizer os valores. É nesse sentido que podemos pensar a afirmação de uma essência no pensamento de Nietzsche não como aquela que responde sobre o que é o Ser, mas

---

<sup>53</sup> er capítulo de “Imagem Tempo”, de Deleuze.

<sup>54</sup> □ Nietzsche e a Filosofia, Rés Editora, Porto, Portugal.

□ Roberto Machado trabalha a Dou

aquela que se formula como sentido e valor. Deleuze diz que, para a metafísica, procede perguntar pela essência de algo formulando a questão: O que é? Justo, belo, etc. Mas, para a filosofia nietzschiana, é preciso perguntar Quem? Quais forças? Uma vez que a essência é determinada “pelas forças com afinidade com a coisa e pela vontade com a afinidade com essas forças”. (DELEUZE, p.116). Então, não se trata mais de saber o que é belo, mas quais são as forças que tornam ou tornariam algo belo ao apropriar-se dele e quais as forças que lhe resistem ou resistiriam.

O que nos instiga nesta virada filosófica em Nietzsche é que, ao introduzir o sentido e o valor no campo do pensamento, deslocou seu caráter reflexivo e reivindicou o lugar da criação. Uma filosofia que não se presta a legitimar, ou deslegitimar outros saberes, como o da ciência, por exemplo, mas diferentemente, se define por ser o lugar da criação de conceitos. O pensamento não é específico da filosofia, mas nela os conceitos se fazem, são inventos que dizem sobre acontecimentos, designam possibilidades. Pensamento é criação, deslocamento de perspectivas, que não se opõe à vida, não a tomando como objeto do julgar, não reativo. O pensamento não reage à vida, não estar a seu serviço. É a vida que serve ao pensamento e é o pensamento que ativa a vida, num grande esforço criativo. Vida e pensamento têm uma tal afinidade, em Nietzsche, que surge como a essência mesma da arte. Mas, explica Deleuze, entre os conceitos e o pensamento há algo que é da ordem da violência, daquilo que se dá de um arrebatamento, de um encontro. Como uma força. Se o conceito é o que possibilita, o que impele e impulsiona, o pensamento só ocorre se há uma força que nos vem da contingência dos encontros. Desse modo, pensar não é mais um dado, algo constituinte do Ser, fixado, como no cogito cartesiano (Penso, logo existo). Trata-se, antes, daquilo que resulta não

de uma condição do Ser, mas de uma força que impulsiona o pensar e que põe o novo como um possível. Ou seja, é justo aqui onde tem lugar a diferença transcendental kantiana. Através da introdução do tempo como terceiro elemento (o tempo como forma dada a *priori*, que representa a mim mesmo como objeto e torna possível o diverso nessa existência) entre o ser e o pensamento. Não se trata de pensar um pensamento que se dá naturalmente. São forças reais que tomam o pensamento.

É nesse sentido, que, para Nietzsche, o pensamento só ocorre quando as forças que o ativam são capazes de afirmar e não como um simples exercício de uma faculdade. Pensar é um extraordinário do pensamento. Mas, como então ocorre esse ato que exorbita, que se excede, que vai além? Não seria a vida, essa força insubordinada, que pulsa, que o pensamento conduziria até os seus limites? Machado mostra que a pergunta sobre o que é o pensamento é a questão básica da filosofia de Deleuze. E aponta para como isso se explicita na sua relação com a exterioridade, como podemos ver em sua imagem do pensamento.

Para haver pensamento é preciso um encontro contingente com o que nos força a pensar. O pensamento não nasce em seu próprio interior; o pensamento vem sempre do exterior. É um encontro contingente com o que faz pensar, com o que se dá a pensar que produz a necessidade absoluta de um ato de pensar (DELEUZE, 1988, p.182).

Machado explica que, em Deleuze, é a ação das forças efetivas, de determinações externas sobre o pensamento que força a pensar e que esse processo tem início com a sensibilidade. Vemos então que não é o pensamento uma ação independente do sensível. Ao contrário, em sua teoria sobre as faculdades<sup>55</sup>, Deleuze afirma o privilégio da

---

<sup>55</sup> trina das Faculdades em Deleuze, em “Deleuze e a Filosofia”, a partir de “Diferença e Repetição”. Situa a posição de Deleuze quanto aos elementos constitutivos da teoria do exercício do pensamento, ou seja, como cada faculdade tem um objeto próprio que não pode ser objeto de nenhuma outra faculdade; o

sensibilidade como faculdade que desencadeia o processo do pensamento. Mas um pensar como um processo violento que vai dos limites da sensibilidade aos limites do pensamento. (MACHADO,1990,págs.153,154). No cinema moderno, da imagem-tempo, Deleuze chama atenção para a relação discordante entre imagem e som, a dissociação entre o áudio e o visual como componentes autônomos. No entanto, essa dissociação só ocorre, diz Machado, quando o falar rompe com as ligações visuais ao renunciar seu próprio exercício habitual e volta-se para um limite que é, ao mesmo tempo, como que o indizível e, no entanto, o que só pode ser falado. Do mesmo modo a imagem visual só conquista sua autonomia se escapa a sua existência empírica e chega ao limite, que é algo de invisível e que, no entanto, só pode ser visto. A teoria das faculdades de Deleuze é uma alternativa à representação. É a crítica ao regime da representação, em nome de um pensamento da diferença.

Aqui retomamos então a questão da imagem sem semelhanças, quer dizer, daquilo que nega a identidade, não apenas exterior, mas interna a idéia. O simulacro, a imagem sem semelhança, é a diferença. É pensar a diferença nela mesma. Começemos pelas palavras de Sokurov. “Nos meus filmes tento criar outro mundo, criar uma imagem própria. Dizendo isto, quero sublinhar que nunca digo a verdade, invento tudo, tanto nos filmes documentais quanto nos filmes de ficção, é tudo uma invenção minha”. (SOKUROV, 1999, p.47). O que Sokurov nos exhibe em suas imagens não tem mais nada que ver com o mundo da representação. Não faz qualquer sentido perguntar a que aquela imagem se refere, mas sim quais são as forças que a compõem, como elas se articulam e

---

tipo de relação que se estabelece entre as faculdades - acordo discordante e síntese disjuntiva – e, por fim sobre o modo como essas faculdades se comunicam. A propósito da Doutrina das Faculdades em Deleuze, retomaremos no próximo capítulo a fim de compreendermos o conceito de intensidade.

□ Na tradição filosófica o autôm

de que modo ativam sensações e impulsionam pensamentos. Há todo uma invenção de mundo que nos é oferecido como pura criação. Não se trata de um cinema que revela algo ou que nos oferece a imagem do que é dado. É uma imagem que se inventa. Não apenas porque lança mão de pincéis, tintas, espelhos e vidros para compor um mundo distinto das referências miméticas, mas porque principalmente, é uma arte que excede o mundo da representação e que cria novos conceitos, de som, de espaço, de tempo, de movimento.

E, nesse sentido, é lugar de produção de pensamento. Travelling, raccords, falsos raccords, profundidade de campo, planos, enquadramentos, etc. mais que elementos de uma linguagem audiovisual ou técnica, constituem conceitos do cinema. Travellings e panorâmicas não constituem um mesmo espaço. Acontece de um travelling parar de traçar um espaço e mergulhar no tempo, por exemplo, diz Deleuze, em Luchino Visconti. “Tentei analisar o espaço em (*Akira*) Kurosawa e em (*Kenji*) Mizoguchi: por um lado é um englobante, por outro é uma linha do universo. É muito diferente: o que se passa num englobante. As técnicas são subordinadas a grandes finalidades” (DELEUZE, 2000, p.76). É nessa perspectiva que Deleuze sugere a necessidade de monografias de autores, em cada caso inseridas nas diferenciações de conceitos, nas especificações, nas reorganizações que implicam o cinema como um todo. Os conceitos do cinema devem, portanto, convir ao cinema. Há um problema do cinema que lhe é próprio e que não são comuns a outras áreas apenas naquilo que deve ser o papel de todas as áreas, seja a psicanálise, a lingüística etc., qual seja, lugar de criação. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar.

Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona,

em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias (DELEUZE, 2000, p.77).

Os conceitos no cinema são, portanto, articulação que se dão na imagem, regimes de imagens. São conceitos-imagem. O que significa dizer que não são conceitos da filosofia, nem da ciência, mas do campo das artes. Com Deleuze, podemos então dizer que os conceitos do cinema esses conceitos ganham a força da sensação, sensações que são figuras estéticas e que como tal são sensações que resultam de perceptos e afectos compostos pela arte. O que não implica, necessariamente, que em determinados momentos conceitos, sensações e as funções (da ciência) não se tornem indiscerníveis, como se partilhassem do mesmo campo. Por exemplo em Zaratustra, um personagem-conceitual, na filosofia de Nietzsche, quando já não sabemos distinguir o que se conserva como sensação ou como conceito filosófico. No cinema o que temos, se é uma obra de arte, é um ser de sensação, é isto que se conserva. Realizar planos fixos, travelling, compor quadros e modelos de colocar elementos em cena, mas que um exercício de proeza técnica, são modos de criar sensações. E não se trata de sensações que se referem a objetos, a modelos, a figuras. É o modo como o cinema se faz que remete a sensações capazes de durar, ir além das formas como são compostos esses elementos. É toda matéria cinema que se torna pura sensação. Ao cinema cabe arrancar, com seus materiais, blocos de sensação, criar procedimentos que permitam a cada vez extrair um puro ser de sensações. Erguer de seus materiais, luzes, sons, movimentos, planos etc., sensações presentes.

Tomemos da pintura a descrição que faz Van Gogh a seu irmão Téo, de 8 de setembro de 1888, onde fala de sua obra “Café Noturno”.

Em meu quadro do Café Noturno, busquei exprimir que o café é um lugar onde podemos nos arruinar, ficar loucos, cometer crimes. Enfim, procurei, através dos contrastes de rosa tênue e de vermelho-sangue e borra de vinho, de suaves verdes Luis XV e Véronèse, contrastando com verdes-amarelos e verdes-azuis duros, tudo isto numa infernal atmosfera de fornalha, de enxofre-pálido, exprimir algo como o poder das trevas de uma espelunca (VAN GOGH, 1986, p.203).

Vemos que o verde-amarelado, verde Luís XV suave cobre e os fortes verde-azulados remetem a sensações. Sensações em cores de lugares onde se podem cometer crimes, ficar louco. A cor cheiro de enxofre-pálido capaz de fazer sentir o poder das trevas. Não são cores codificadas, linguagem, enunciados. Verde-amarelado, verde Luis XV suave cobre ou verde-azulados são o que Deleuze chama de devires, no caso devires enxofre-pálido, devires poderes da escuridão. São blocos de sensações. São torções do amarelo, do verde, dos azuis, torções pálidas, suaves, cobre, enxofres, escuridões, vulgaridades, fornalhas de diabos. O que surge das cores não é informação, não é uma comunicação, mas a inscrição de forças nas cores e aí que reside o indizível da obra. Algo que está entre as cores e que participa e produz a sua consistência. São as cores Van Gogh, que não pronunciam sentidos, em língua alguma, mas se dão de uma pura experiência estética. O que então podemos ver sair de “Café Noturno” não são enunciados, mas sensações. Assim como o que ganha consistência são os espaços desconectados e a experiência tátil de Bresson; ou o travelling que deixa de cortar o espaço para mergulhar no tempo em Visconti; é o uso da profundidade de campo em Welles e o plano-sequência, como veremos, em Sokurov. Van Gogh, Bresson, Visconti, Welles, Sokurov como inventos de linhas, de movimentos, de cores e espaços como blocos de sensações.

E aqui chegamos ao que, desde nossa perspectiva, é o mais importante do pensamento

de Deleuze. Nos fazer compreender que as artes, assim como as ciências e a filosofia, são lugares de criação de pensamento. A filosofia não reconhece nem reflete, ela produz conceitos. A pintura não se faz por semelhanças (enunciados que dizem respeito a objetos), ela produz imagens, linhas e cores. O cinema cria outras imagens, imagem-movimento, imagem-tempo. Todos esses campos têm em comum produzir pensamento. Pois, tal como afirma Deleuze, os conceitos são exatamente como sons, cores, linhas ou imagens. Nesse sentido, uma teoria do cinema é uma prática de conceitos que se dão de dentro do cinema, sobre os conceitos que o cinema suscita. Mas, o cinema não é língua, nem mesmo linguagem. Tal como podemos ver em Deleuze, é uma matéria inteligível, que é como um pressuposto através do qual a linguagem constrói seus próprios objetos. Mas, esse pressuposto consiste de movimentos e processos de pensamento, que são imagens anteriores à lingüística. Retomemos a problemática ao sublime (sublime que ocorre quando a imaginação sofre um choque e no seu limite leva a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação) em relação agora ao que força a pensar, de que já tratamos antes, em relação ao regime de imagens. Tomemos apenas o sublime dialético de Eisenstein, para seguirmos com Deleuze, tomando três movimentos em relação à imagem.

Em Eisenstein, o primeiro movimento vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito. É quando o choque é das imagens entre si e na própria imagem. O choque é a forma da comunicação do movimento e qualquer outra forma concepção enfraquece o choque e deixa facultativo o pensamento. É a oposição que define a fórmula da violência na imagem. O choque se exerce sobre o espírito e força a pensar tanto o todo quanto a si próprio. Mas como representação indireta do tempo que decorre do movimento, nas



imagens de Eisenstein, o todo apenas pode ser pensado. O todo decorre sinteticamente, não como uma soma, mas como produto, unidade superior. É por isso que o choque, nessas imagens, depende da montagem. O todo é o conceito. E por isso falamos em cinema intelectual, montagem-pensamento. Um cinema que cujo conceito surge do choque de dois fatores. No entanto, explica Deleuze, a imagem tem harmônicos que acompanham a dominante sensível e entram em relações supra-sensoriais. É quando não se pode mais dizer “vejo, ouço, mas sinto, sensação totalmente fisiológica. É o conjunto dos harmônicos agindo sobre o córtex que faz nascer o pensamento, o penso cinematográfico: o todo como sujeito”.(DELEUZE,1990, págs.190,192). Assim podemos chegar a um outro movimento, o que vai do conceito ao afeto ou que retorna do pensamento para a imagem. Assim Eisenstein pode afirmar que o cinema intelectual tem por correlato o pensamento sensorial. Neste segundo movimento, o todo não é mais o *logos* que unifica as partes, mas o *phatos* que as banha, diz Deleuze, e nelas se difunde. E é então que as imagens se constituem como massa plástica. Assim temos o circuito completo do pensamento em Eisenstein, há o choque sensorial que eleva as imagens ao pensamento consciente, e o pensamento por figuras que nos leva às imagens e torna a causar um choque afetivo. E então o conjunto forma um saber, como em Hegel, que reúne a imagem e o conceito como movimentos que se dirigem um ao outro. Finalmente, o terceiro movimento ocorre em Eisenstein, quando há a identidade do conceito e da imagem. É quando se verifica a composição afetiva ou metafórica, onde há uma unidade sensório-motora da natureza e do homem, quando ocorre uma manifestação harmônica onde homem e natureza assumem uma nova qualidade. “O pensamento-ação coloca a um só tempo a unidade da Natureza e do homem, do indivíduo e da massa: o cinema como

arte das massas” (DELEUZE, 1990, p.196).

Vemos então que há em Eisenstein três relações do cinema com o pensamento e, diz Deleuze, se trata de um tipo de relação que se encontra em todo cinema da imagem-movimento, qual seja, a relação com um todo que só pode ser “pensado numa tomada de consciência superior, relação o pensamento que pode ser só figurado no desenrolar subconsciente das imagens, relações sensório-motoras entre o mundo e o homem, a natureza e o pensamento” (DELEUZE,1990,p.196). Também vemos que há muitas formas pelas quais o cinema pode efetivar suas relações com o pensamento. Essa é uma questão que está sempre presente nas apostas estéticas, sejam elas decorrentes da imagem-movimento ou da imagem-tempo. Na imagem-movimento, o pensamento surge de um choque, como podemos observar em Eisenstein, que procura tornar o pensamento visível no cinema, mas não apenas nele mas em projetos muito diferente do dele. Como o de Passolini, de Artaud, de Dreyer, de Welles, de Bresson, de Glauber Rocha, de Godard, etc. E assim, a relação do cinema com o pensamento passa pelo esquema sensório-motor como imagem indireta do tempo à imagem direta do tempo, do tempo em seu estado puro, aquela que salta do cristal. O cinema tem sempre como objetivo a criação do pensamento e por função, assim como em outras artes, como a pintura e a música, criar agregados sensíveis. Eis as questões que nos coloca Deleuze em seu propósito de garantir que não prevaleçam domínios de saberes ou para dá as artes, a ciência e a filosofia o lugar de criação, o exercício do pensamento e da produção de mundos sensíveis. Machado, ao fazer uma geografia do pensamento de Deleuze, nos diz que (ainda) não há elementos em seus escritos que possam explicitar a diferença entre funções, agregados sensíveis e conceitos, nem mesmo para formular uma teoria diferencial dos saberes a

partir de suas atividades específicas de criação. No entanto, é possível dizer das ressonâncias entre os saberes como atividades de criação. O pensamento não é exclusividade de um saber, mas de qualquer tipo de saber.

Em suma, é importante é entender, como observa Deleuze, porque os livros teóricos sobre cinema são muitas vezes postos em dúvida. E remete essa discussão a Godard que costumava lembrar que quando os futuros autores da nouvelle vague escreviam, não escreviam sobre o cinema, não faziam uma teoria dele, mas era a maneira que eles faziam seus filmes. E Deleuze leva um pouco mais adiante esse pensamento, dizendo que a teoria, no caso sobre cinema, é algo que se faz, não menos que seu objeto. Embora, para muitos pensadores, entre eles filósofos, a teoria não é algo que se faz, mas que preexiste. “É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimento”. (DELEUZE, 1990, p.332). Os conceitos do cinema são dados do cinema. Quando o cinema moderno deixa de ser narrativo cria novas relações com o pensamento.

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

AUMONT, Jacques, **Las Teorías de los cineastas**, Jacques Aumont, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2002.

..... **A Imagem**, Papirus, Campinas, 1995.

BENJAMIN, Walter, **Obras Escolhidas I, Arte, Técnica, Magia**, Brasiliense, São Paulo, 1985.

BERGSON, Henri, **Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**, Martins Fontes, São Paulo, 1999.

BENSMAIA, Reda, **Um philosophe au cinéma**, Magazine Littéraire, n. 257, septembre, 1988.

BRESSON, Robert, **Notas sobre o cinematógrafo**, Elementos Sudoeste, Porto, Portugal, 2000.

DELEUZE, Gilles, **O Que é Filosofia?**, Editora 34, Rio de Janeiro, 1992.

.....**Conversações**, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.  
..... **Imagem-Tempo, Cinema 2**, Brasiliense, São Paulo, 1990.  
..... **Imagem-Movimento, Cinema 1**, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004.  
.... **Diferença e Repetição**, Graal, Rio de Janeiro, 1988.  
.....**L'Île Désert et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974**", David Lapujade (org.)Paris:Minuit, 1991.

FRANÇA, Andrea, **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo**, 7 Letras, Rio de Janeiro, 2003.

KANT, I. **A Crítica do Juízo**,

METZ, Christian, **A significação no cinema**, Perspectiva, 1977.

MACHADO, Roberto, **Deleuze e a Filosofia**, Graal, Rio de Janeiro,1990.

MACHADO, Arlindo, **Pre-Cinema e Pos-Cinema**, Papirus, Campinas, 1997.

MARRATI, Paola; Zourabichvili, François; Sauvagnargues, Anne, **Le Philosophie de Deleuze**, Quadrige-PUF, Paris, 2004.

NIETZSCHE, F. **Considerações Extemporânea**, 1983.

PARENTE, André, **Narratividade e Não-Narratividade**, Papirus, Campinas, 2000.

PELBART, Peter Pál, **O Tempo Não-Reconciliado**, Perspectiva, São Paulo, 1998.

QUINTANA, Angel, **Jean Renoir**, Cátedra, Madrid, 1998

RANCIÈRE, Jacques , **La Fable Cinematographe**, Paris, Seul, 2001.

SOKUROV, Aleksander, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Julho de 1999.

TARKOVSKI, André, **Esculpir o Tempo**, Martins Fontes, São Paulo, 1998.

VAN, Gogh, **Cartas a Théo**, L&PM, Porto Alegre, 1986.

### **Filmografia citada**

Roma Citta Aperta, de Roberto Rossellini

La Terra Treme, de Luchino Visconti.

O Nascimento de uma Nação e Intolerância, de Grifitth.  
Umberto D, de Vittorio DeSica.  
Nosferatu e Aurora, de Friedrich Murnau.  
A Noite de São Silvestre, de Lupu Pick  
O Encouraçado Potemkin, de Serguei Eisenstein.  
Strambolli  
Europa 51  
Cidadão Kane e A Dama de Shangai, de Orson Welles  
Festim Diabólico, de Alfred Hitchcock  
Eu te amo, eu te amo, de Alan Resnais  
O Olhar de Ulisses, de Teo Angelopoulos

#### 4. Quarto Capítulo.

### O Intensivo no cinema de Sokurov

#### 4. 1. **Uma imagem contemporânea.**

Segundo Deleuze, a imagem-tempo funda o cinema moderno e faz surgir uma nova forma de consciência, em que o movimento está subordinado ao tempo e há uma ruptura com o esquema sensório-motor, de tal sorte que não é mais possível falar de um cinema narrativo. As imagens desse cinema são situações óticas e sonoras puras, uma imagem-tempo direta, que funda uma consciência pelas relações mentais nas quais é capaz de se opor a um conjunto de imagens-movimento, percepções, ações e afecções, irrompendo um elemento novo que impede a percepção de se prolongar em ação, para relacioná-la com o pensamento. Essa distinção que Deleuze faz entre dois regimes de imagens resulta da apreensão de uma ruptura no sistema das imagens e signos nos cinemas do pós-guerra, e se dá em uma perspectiva em que o cinema é entendido como

uma psicodinâmica, autômato espiritual. O autômato tem, na compreensão<sup>56</sup> de Deleuze, dois sentidos, coexistentes e complementares. Por um lado, o grande autômato espiritual que marca o exercício mais alto do pensamento, a maneira pelo qual o pensamento pensa e se pensa a si mesmo, num fantástico esforço de autonomia. E por outro, é um autômato psicológico que obedece a uma impressão interna e que se desenvolve em visões e ações rudimentares, tais como a do sonâmbulo, do sonhador e, inversamente, pela alucinação, a sugestão, etc. De modo que o cinema é o automatismo que se tornou espiritual. Esse automatismo como arte espiritual é, para Deleuze, nada mais que a imagem-movimento, tal como pode ser observado no modo com as escolas francesas, americanas e soviéticas se apropriaram dos mecanismos de automação.

“A escola francesa nunca perderá o gosto pelos autômatos pendulares e pelo as personagens de relojoaria... assim também a escola americana ou a escola soviética. É possível que o maquinismo atinja tão bem o coração do homem, que desperte as potências mais antigas, e que a máquina motora coincida com o puro e simples autômato psicológico a serviço de uma nova e temível ordem: é o cortejo dos sonâmbulos, alucinados, magnetizadores-magnetizados, desde O Gabinete do dr. Caligari até O Testamento do dr. Marbuse, passando por Metrôpoles e seu robô.” (DELEUZE, 1990, p.313).

É nessa perspectiva que Kraucauer vai compreender o surgimento do nazismo como ascensão do autômato hitleriano e, de um outro ponto de vista, Benjamin vai falar do processo de automação das massas se fazendo coincidir com o aparecimento da

---

<sup>56</sup> ato espiritual ou mental se define pela possibilidade lógica de um pensamento que deduziria suas idéias uma das outras. Sobre o conceito de autômato espiritual ver Deleuze, em “Imagem-Tempo”, onde afirma que o cinema, como um tipo de arte industrial, fez do movimento automático o traço principal de sua imagem. O movimento das imagens torna-se maquínico e a potência da imagem cinematográfica surge ao produzir choque no pensamento, comunicando vibrações ao córtex, tocando diretamente o sistema nervoso e o cérebro. As vibrações são acionadas pelo automovimento cinematográfico e agem na neurofisiologia para produzir um corpo de sensações, um autômato espiritual, tal como esse termo foi utilizado por Antonin Artaud: trata-se de fundir o cinema com a realidade íntima do cérebro. Ou ainda, o que força a pensar é o impoder do pensamento. Não é mais o poder de fazer pensar o todo, mas o cinema como uma força dissociadora. Sobre Artaud, ver de Maurice Blanchot, “Le Livre à Venir”, Collection folio-essais, Editions Gallimard, Paris, 1986, páginas 50-58.

□ Sobre as características da ar

automação do movimento na arte. Um processo em que as massas foram assujeitadas ao autômato psicológico, e cujo caminho de ruptura com esse modelo, segundo Deleuze, só vai ocorrer através da renúncia à imagem-movimento, quer dizer, com o rompimento do vínculo profundo que se criou, desde o início do cinema, entre o movimento e a imagem. Tal ruptura no regime de imagem, portanto, se deve à necessidade de liberar outras forças que não haviam sido potencializadas no cinema clássico, quais sejam, as forças que viriam a produzir uma imagem-tempo, uma imagem que ao assumir a aberração do movimento afeta o visível com uma perturbação que se dirige àquilo que não se deixa pensar no pensamento, como se fosse aquilo que não se deixa ver na visão.

Nesse sentido, se entendermos que a imagem-tempo corresponde às novas formas de associações nas imagens, e que funda o cinema moderno, é preciso que compreendamos a discussão sobre as condições de uma imagem contemporânea dentro de um novo contexto. Implicada não apenas com as dimensões de suas práticas artísticas mas também com as problemática<sup>57</sup> que são próprias à Sociedade de Controle. Ou seja, uma sociedade composta, como pensa Deleuze (1992, págs.219,226), por um homem ondulatório, em moldagens auto-deformantes que mudam continuamente, de instante a outro, em que os controles são uma modulação. A Sociedade de Controle tem por correlato não mais a figura dos autômatos motores, mas a figura do autômato eletrônico, da televisão, do vídeo, das imagens numéricas. Nesse sentido, é também Deleuze quem assinala o surgimento dessa que seria uma terceira imagem em relação à imagem-movimento e à imagem tempo, e que surge sob o autômato contemporâneo. Embora Deleuze não tenha podido tirar as conseqüências desse novo contexto em relação à

---

<sup>57</sup> te nas sociedades de controle, ver análise realizada em “Além da Pureza Visual”, de Ricardo Basbaum, editora Zoouk, Porto Alegre, 2007.

□ Uma câmera HD não pode registr

imagem que se faz nesse processo.

É certo que esse novo automatismo não vale nada por si mesmo, e é por isso que a produção de cineastas e dos artistas visuais, em suas vontades de arte, como disse Deleuze, “uma vontade de arte original, obscura, condensada, aspirando a se desdobrar através de movimentos involuntários que porém não a prendam” (DELEUZE, 1990, p.31), é que pode afetar a produção do cinema. É em nome dessa vontade de arte, como única forma de atingir a matéria inteligível cinematográfica, que essa nova imagem, a imagem contemporânea do autômato da eletrônica, é objeto da ação de uma série de novos realizadores e de uma geração de pesquisadores desde, pelo menos, o final dos anos 1970. Este período em que, para muitos, estava posta a possibilidade da morte do cinema como resultado direto das novas tecnologias da imagem. Passados mais de três décadas, o cinema, este cinema que resulta da vontade de arte contra a possibilidade de sua anulação, não só já não se pergunta sobre o que se passa atrás da imagem, uma questão que o cinema clássico tentou responder, mas, sobretudo, também já não faz a pergunta moderna sobre o que se passa na superfície em sua superfície. Ao cinema contemporâneo cabe enfrentar a pergunta sobre como filmar hoje e quais são as implicações de uma imagem contemporânea. Como aponta Deleuze, “as imagens eletrônicas deverão fundar-se ainda em uma outra vontade de arte, ou em aspectos ainda não conhecidos da imagem-tempo.” (DELEUZE, 1990, p.316). É esse um dos principais problemas que estão colocados para a produção do cinema contemporâneo, quer dizer, o de como produzir uma imagem que tenha força, consistência, um campo plástico intensivo e de resistência. Para Deleuze, os cinemas de Robert Bresson, Eric Rohmer e Alan Resnais tiveram funções antecipadoras dos efeitos obtidos pela imagem eletrônica,



mesmo sem ser um cinema de imagem eletrônica, mas da imagem-tempo. O que significa afirmar que os novos autômatos dependem menos das tecnologias que de uma proposta estética. “É a imagem-tempo que pede um regime original das imagens e dos signos, antes da tecnologia estragá-lo ou, ao contrário, incitá-lo”. (DELEUZE, 1999, p.317).

Phillipe Dubois (2004), ao problematizar a relação do cinema com o vídeo, identifica os diversos embates travados por cineastas com as novas operações dessas máquinas informáticas. De acordo com Dubois, fica evidente, desde os primeiros períodos, o papel fundamental que tiveram aqueles que, em sua vontade de arte, levaram ao limite as experimentações com o vídeo, ou seja, com toda imagem produzida por dispositivos eletrônicos. Nicholas Ray, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Wim Wenders e Michelangelo Antonioni fizeram uma aposta estética nessa imagem, a partir das particularidades de suas próprias produções, mas, fundamentalmente, no limite entre o suporte cinematográfico e as imagens eletrônicas. O principal desse limite entre imagens do vídeo e do cinema é que já não é possível falar apenas de uma e outra imagem, mas de uma imagem que resulta em vídeo-cinema, uma nova forma de imagem que integra as muitas formas de imagens dos cinemas, das fotografias e das pinturas. A inquietude dessa relação entre imagens de suportes analógicos e digitais é o de como retomar todas as imagens do mundo, imersas que estão na urgência de seus trânsitos, nos fluxos do desaparecimento (lembramos Deleuze quando diz que é preciso saber o que se tornaram as imagens e como elas nos chegam hoje que o mundo desapareceu, porque o vínculo entre o homem e mundo foi rompido). Como traçar enlaces da imagem com o mundo sem que a imagem esteja sujeita às imposições do modelo televisivo, de consumo, sem exterioridade, como uma mesa de informação, em que o que é visto é o curso empírico do

tempo, e sua representação direta. Não para produzir uma imagem de retorno, mas uma imagem informada pelas turbulências eletrônicas e impregnada pela vontade de arte, pelas experimentações desterritorializantes, em oposição a uma imagem composta em um espaço estriado, fechado e métrico. Dubois assinala que os anos 70 são particularmente interessantes nas relações que o cinema quis entreter com a imagem e os dispositivos eletrônicos, apontando a radicalidade que se encontra na obra de Godard.

Numéro Deux é um filme que só nos mostra as coisas através de telas de vídeos refilmadas, que são literalmente embutidas, incrustadas no quadro negro da imagem de cinema. 'Deux' (Dois) é ao mesmo tempo, é a conjunção e, é o cinema, o sexo e a política, o som e a imagem. O indiscernível e a interferência. É a idéia mesma da passagem, tanto a dos pensamentos quanto a das formas. Poucos cineastas encarnaram este princípio com tanta constância e tanta força. E o vídeo é em Godard exatamente o que funda e autoriza este princípio generalizado da passagem. O vídeo como passe (e não impasse, como pretendem alguns). (DUBOIS, 2004, p.125).

O encrustamento de imagens no quadro negro do cinema, uma estética das imagens em camadas, sobrepostas umas às outras, decorrente de uma estética visual marcadamente eletrônica, das imagens em fluxo e em bombardeios incessantes, parecem indicar a questão que a nova imagem compete responder: qual imagem ver sob as imagens, já que essas imagens se dão em camadas deslizantes umas sobre as outras? Não é essa questão apresentada por Serge Daney quando afirma que o fundo da imagem já é sempre outra imagem? Uma imagem de cinema?. Nesse sentido, talvez possamos entender esse movimento de passagem de um regime a outro de imagem, que ocorre não apenas pelo novo automatismo espiritual e os novos autômatos psicológicos, mas sobretudo pela vontade de arte e pelas razões estéticas decorrentes de um trabalho original com as imagens e os signos. O cinema de Syberberg, tal como podemos ver em Deleuze (1990), o ciclo irracional do visual e sonoro, que se dá através da disjunção entre

sons e imagens, faz referência à informação (que se apoderou dos atos da fala) e efetiva a sua ultrapassagem, expressando a complexidade do espaço informático, uma complexidade não-totalizável e que encontra representação no autômato.

Podemos então falar de um conjunto complexo de novas articulações da imagem, em diálogo e no embate com os meios eletrônicos. Mas, principalmente, compreender o esforço do cinema-arte para extrair da imagem sua fabulação criadora, experimentando intensamente os acúmulos de suas produções anteriores, e criando um cinema que se sabe pertencer a um outro tempo. É nessa perspectiva que tomamos o cinema de Aleksander Sokurov. Para pensar uma imagem capaz de produzir pensamento, elaborar conceitos, que digam sobre um cinema contemporâneo. Não que as imagens do cinema moderno, a imagem-tempo, tenham perdido força para um pensar-mundo. Mas como ter uma língua, uma sintaxe, que possa cumprir as exigências de um mundo de imagens em fluxo? Mais que isso. Onde apanhar o acontecimento nas imagens quando a imagem se encontra submetida às águas escuras do modelo da informação?

O cinema de Sokurov é a busca incessante por fundar uma nova imagem, uma imagem de fissuras, que resulta da tensão entre as tecnologias eletrônicas digitais da imagem e o cinema-pintura, que ele produz lançando mão dos instrumentos da tecnologia da imagem numérica, das possibilidades de gravação em tempo real; das interferências na imagem num sistema de pós-produção e sobre a película, inventando cores, texturas, volumes; na variação de velocidade de projeção. Procedimentos que se somam à aplicação e interferências com diversos materiais- pincéis, tintas, espelhos, etc, para fazer uma imagem que nada tem com as ilusões representativas, com o modelo representativo, e que abriga a dimensão do tempo como pressão intensiva na imagem. Não se trata,

portanto, de um cinema-pintura que parte da tela branca em busca da verdade da imagem, mas de um cinema outro, que toma as formas de apreensão de imagens digitais de alta definição naquilo que concerne à imagem como resultado artístico que vem, por exemplo, do trabalho com a materialidade da película, com a exploração do plano-seqüência em digital. Não para explorar ferramentas como feitos tecnológicos, mas para imprimir um tempo como num só fôlego e para arrancar dessa imagem forças intensivas. Não há verdade no cinema de Sokurov, há articulações de forças, produção de variações de graus intensivos para retirar da imagem uma composição de forças intensivas. Imagens que não pretendem a verdade, nem mesmo em qualquer dos seus mais de trinta filmes-documento, como é o caso, por exemplo de todas as suas Elegias. “Não tento fazer documentários como um tipo de arte realista. Não estou interessado na verdade real”. (SOKUROV, 1999, p.138). Ora, esta é uma questão fundamental, pois que mais uma vez se põe em xeque a relação de representação do cinema como instituição da verdade. O fato contemporâneo é que essa pergunta não atende às experiências do mundo, marcadas que estão pela indiscernibilidade dos jogos da informação. O que existe no cinema de Sokurov é a potencialização de forças que a plasticidade da imagem e dos sons podem produzir como um mundo possível e de multiplicidades.

Sokurov, em outro contexto, de outra maneira, mas como Magritte, quer dizer também com o seu cinema que “C’est ne pas une pipe”, ou seja, isto não é a realidade, é pura invenção. A arte de pintar, diz Magritte, permite descrever, pela pintura, um pensamento suscetível de se tornar visível. No entanto, explica, “uma imagem não deve ser confundida com um aspecto do mundo nem com alguma coisa de tangível” (1961). O cinema de Sokurov pretende uma leitura exaustiva das tradições artísticas e estéticas,

como ele mesmo afirma, não faz filmes concretos sobre a natureza. Para Sokurov, a arte é um trabalho duro da alma e, nesse sentido, o cinema é uma imagem que se compõe, é uma realidade que “estou a criá-la” (SOKUROV, 1999, p.135). Como pintura. Mas como uma pintura de extração de forças intensivas. O que vemos surgir desse cinema é o intensivo.

“Arca Russa” traz consigo o fascínio do tempo real, do passageiro, da experiência única de se fazer de uma só vez, ainda que tenha sido resultado de muitos meses de trabalho para sua preparação. É um filme que se produz com as características de um espaço-tempo imersivo, como uma verdadeira travessia. Passagem e paisagens que conjugam o eterno e o fugidío, tornam indistintas as dimensões lineares do tempo. Um filme de cruzamentos dos múltiplos tempos, tempos habitados pelos que fizeram parte da corte dos diversos czares, por visitantes contemporâneos do palácio transformado em museu. Mortos vivos que se encontram num tempo espesso, sobreposto, mas vivido como num único sopro, seguindo um único fio, o da duração. Se com Velásquez, em “As Meninas”, o olhar de observador já havia sido posto como integrante da pintura, em “Arca Russa”, é Sokurov, como em muitos outros de seus filmes, que incorpora não apenas a sua visão a do espectador, mas é todo o corpo sensível que é convocado a deslizar durante todo percurso ao Hermitage. O resultado é a travessia do museu como uma experiência sensorial absoluta, de corpo inteiro, que é tragado pelos fluxos e pelos agenciamentos da imagem. É então o sujeito renascentista que desaparece mais uma vez pela experiência das imagens desse mundo de fluxos intensivos. Não mais uma situação de quem se encontra diante de uma obra, mas a circunstância de se encontrar dentro, em meio aos trânsitos das multiplicidades temporais, arrastado por elas, posto que apenas aos

poucos, talvez, ao longo dessa viagem, seja possível ir construindo algum sentido de mundo. O papel do corpo do espectador e do corpo da imagem é um só e único movimento de vibrações intensivas.

“Arca Russa” não é um cinema para contemplação, apenas pode ser experimentado como um mundo de “Alice”, onde de repente somos sugados por linhas de tempos, sem que se possa virar o olhar para trás, dado que, se algo de fato se passa, é um passado envolvido numa única rede de todos os tempos. Os tempos se tocam em pontas, se mesclam e se agrupam, mas nunca se encontram em uma linha reta, nem em paralelas. Estão sempre entre tempos. São personagens e paisagens que navegam, às vezes suavemente, de outras, em grandes velocidades. Há uma espécie de guia virtual, uma câmara-subjetiva, que se faz coincidir também com Sokurov, mas tão pouco situado quanto um velho Marquês, que lhe acompanha o percurso, que apesar de se saber ser o francês Adolphe de Custine, que chegou a Sant Petersburgo em julho de 1839 e freqüentava a corte de Nicolau I, antes do incêndio que devastou o palácio, fala russo e pensa se encontrar no período de sua infância, época em que seu avô e seu pai foram guilhotinados. “Gostaria de saber porque eu estou aqui e porque falo esta língua”, diz o Marquês na já primeiros momentos do filme. Sabe-se que, de fato, o velho senhor vestido de negro é o Marquês Custine por indícios que vão sendo revelados aqui e ali, como o que surge já aos 80 minutos do filme, após saírem todos os convidados do baile, quando um homem deixa escapar seu nome. Porém, não importa que seja Custine o personagem que Sokurov escolheu para fazer a travessia do Hermitage, interessa o jogo, a idéia de criar uma espécie de teia onde se traçam percursos cheio de chaves e portas, maiores e menores, onde entra quem tem seus segredos.

Antes mesmo de o Marquês surgir perdido, a perguntar o que ocorre ao seu redor, já é Sokurov quem nos faz andar por seus passos, abrindo a “Arca Russa” sob uma tela negra e como num estado de cegueira, quando relata: “abro os olhos e não vejo nada. Apenas me recordo de uma grande infelicidade. Todos tentavam escapar, mas é impossível lembrar o que me aconteceu”. De que infelicidade se refere o Marquês? E assim começa uma intrigante e controversa travessia de um mundo sem começos e fins, sem mortos nem vivos, nem jovens nem velhos, nem exatamente europeus nem exatamente russos, nem absolutamente cegos nem imagens límpidas. Tempos anacrônicos obedecem a uma multiplicidade de tempos que confluem entre si. “Arca Russa” é um filme onde a história não foi convocada a empreender sua lógica. Os séculos se encontram, se cruzam, se justapõem e se dispersam. Por exemplo, a vida segue seu curso dentro do palácio, enquanto do lado de fora acontece a revolução de fevereiro, sem qualquer repercussão. Apenas a imperatriz Alexandra mostra alguma inquietude com este fato: “Tenho um mau pressentimento”. Custine cruza vários visitantes deste século, jovens, marinheiros, bailarinos do Teatro Marinski, que em visita ao museu para ver as obras de arte. Assim também se encontram os dois dirigentes do Hermitage, Boris Piotrovski, diretor de 1964 a 1990, e Iossif Orbeli, diretor durante a Segunda Guerra, e ainda o filho de Piotrovski, Mikhail, diretor do museu desde 2001, e que, em seu próprio papel, parece dialogar com os mortos. Tudo presente numa linha de tempo rizomática. Onde qualquer um pode entrar de qualquer ponto e fazer as conexões com os diferentes pontos de um espaço sem início nem fim. Tal como assinala Judith Depaule, os tempos se entrecruzam:

Na seqüência onde Custine conduz a cega em frente ao “Le Repas chez

Simon le Pharisien”, de Rubens, se superpõem pelo menos dois períodos. Enquanto os funcionários do século XIX se ocupam da segurança dos quadros na sala de exposição de uma época posterior a sua (figura contemporânea de uma segurança sentada em sua cadeira), onde as obras foram reorganizadas, dois jovens marinheiros se introduzem na conversa e procuram refutar o Marquês com o saber escolar soviético.(VERTIGO, 2003, p..31).

Em “Arca Russa” apenas há uma referência estável: o encontro de duas pessoas no Museu do Hermitage. Um deles é o marquês, cínico diplomata francês, nascido no século XIX, e o outro é Sokurov, realizador contemporâneo, que não se deixa ver, posto que se encontra por trás de uma câmera - não para constituir o olhar voyeurista, que é um olhar roubado, mas para criar um olhar envolto na cena - e, como muitas outras vezes em seus filmes, empresta sua voz para tatear os lugares, desta vez o Hermitage e em outros filmes, em diferentes lugares, todos eles com o propósito de inquirir e perscrutar o que se passa e submergir nos fluxos dos seus próprios movimentos. Os dois, Sokurov e o Marquês, se envolvem em uma discussão passional e irônica sobre a relação da Rússia com a Europa, que nos conduz as encruzilhadas de quatro séculos que vivem no Museu do Hermitage. O filme é uma viagem nesses vários tempos, submersos em realidades virtuais. Em determinado momento, o Marquês pergunta ao realizador: “E sob qual regime você vive, agora? A República?. E a voz de Sokurov responde: Eu nada sei.” Trata-se de filme, como disse Depaule, vivido como um jogo de bonecas russas, infinito e sob um mundo labiríntico cujo desfecho consiste em encontrar a sorte. Um jogo que se desenvolve em um único plano-sequência de 96 minutos, gravado em com uma câmera digital Steadycam especial, de alta definição, desenvolvida especialmente para filmar a imagem direta no disco rígido, sem montagem, com esta duração. É o primeiro filme de longa-metragem sem montagem e também o primeiro em alta definição sem compressão



de imagem, registrado em um sistema de disco portátil. Portanto, é um filme que só foi possível de ser realizado devido aos avanços da tecnologia digital. É impossível gravar mais que doze minutos no sistema convencional de cinema, em um negativo de 35mm. As câmeras compactas de vídeo, cujas imagens poderiam ser transferidas para película, não oferecem qualidade de imagem que possibilite transpor, sem perda de qualidade, para cinema. É uma tecnologia, portanto, que pode passar a imagem numérica para um negativo em 35mm. Pois é justo esse cinema, feito com a mais extraordinária tecnologia da imagem numérica, digital, que vai nos trazer de volta à discussão da pintura, ou seja, que vai colocar o cinema na condição de tela, que pinta a imagem durante a gravação, sobrepõe espelhos e vidros e também realiza um longo trabalho sobre a película, onde cores são mexidas e é desenvolvido um tratamento sobre o negativo e sobre o positivo da imagem.

“Arca Russa” se passa dentro do Museu do Hermitage. Um museu que foi a glória da Rússia e de sua capital do norte, São Petersburgo. Reúne uma das mais belas arquiteturas do mundo no conjunto formado pelo Palácio de Inverno (a residência dos czares), o Pequeno Hermitage, o Velho Hermitage, o Novo Hermitage e o Teatro do Hermitage. Em 1917, o palácio de Inverno foi o símbolo da revolução de Outubro e durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade e o Hermitage foram tomados pelos nazistas durante 900 dias. Hoje, o Museu tem um acervo de mais de três milhões de objetos, entre pinturas, gravuras e desenhos, arte aplicada e decorativa, (além de documentos históricos e de arqueologia pré-histórica) representativo de todas as épocas históricas do mundo

---

<sup>58</sup> r mais que 46 minutos sem trocar a fita. Um disco duro, como o protótipo desenvolvido para “Arca Russa”, pela Director’s Frien, em Colônia, na Alemanha, tem uma bateria extremamente estável e seu sistema pode registrar ate 100 minutos de imagens não comprimidas. Especialistas da Alemanha, da HD Kopp Media, foi montada uma plataforma portátil para responder às exigências da gravação, que incluía planos arquiteturais precisos em um percurso de 1.300 metros em que se desenvolvia a ação.

□ Site

inteiro. Isso constitui um fato relevante, uma vez que “Arca Russa” junta uma tecnologia ultramoderna com valores eternos. E isso não se deve ao acaso.

Sokurov faz esse cinema extremamente ligado às questões da pintura porque lhe interessa um cinema com os problemas da arte. A tecnologia que permite registrar ininterruptamente, em tempo real, o passeio por entre as 35 salas do museu-palácio, faz ver à sua frente séculos do Hermitage (como o Palácio de Inverno dos monarcas russos e como um dos maiores museus do mundo). O plano-sequência tem o propósito de funcionar como uma tela em que o cineasta, tal como o pintor preenche de cor e luz. Trata-se de um cinema onde o que mais importa é compor. Pois, para Sokurov, o trabalho da arte cinematográfica não consiste em rodar, mas em fazer composições. Trata-se de uma imagem que tem um trabalho com a óptica, com os computadores da mais nova tecnologia, com pós-produção em estúdio dos mais bem equipados – o berlinense da Koppfilm – onde é possível produzir cores, luz, fazer composições. Um cinema de espaços modelados pela luz, onde existe uma intervenção nos níveis de cor, distorções de imagens por meios de lentes especiais, contraposições de texturas e granulações. Ou seja, onde o cinema deixa de ser captação de imagens e passa a produzir imagens, rompendo com os paradigmas cinematográficos de qualquer realismo, de produção de uma imagem-verdade. O que está posto em questão nesse cinema é a imagem como pintura. Esse é um dos problemas, dos bons problemas, que “Arca Russa” nos traz. O fato de ser um cinema que tem o embate com a tela, como a da pintura, que é produzido com a mais nova tecnologia digital, cuja principal característica é simular cada vez mais a realidade, criar realidades virtuais. Então, ali onde se esperava a simulação do real surge uma imagem que se recusa a ilusão da tridimensionalidade. Uma imagem que não quer ser o real, não o

reproduz, o inventa. Seria essa uma nova imagem, uma imagem cinematográfica contemporânea? Ao trazer a questão da pintura para a tela cinematográfica, o diretor russo faz um cinema onde os princípios caros ao realismo (da tridimensionalidade, da perspectiva renascentista) perdem significado em nome de um cinema de arte e de espírito, que fundaria uma imagem da ordem do tempo e também do espírito. O projeto estético de Sokurov, de um cinema pictural, que se deixa ver em “Arca Russa” , mas também em “Mãe e Filho”, em “Vozes Espirituais”, nas Elegias, enfim, de uma maneira ou de outra, no conjunto de sua extensa obra, coloca muitos problemas, como, por exemplo, as propriedades do espaço, a dissolução das ilusões perspectivas, a vontade de supressão de toda a perspectiva ótica, a negação da profundidade de campo e a reivindicação da bi-dimensionalidade. Trata-se de uma posição controversa, que encontra muitas arestas, tais como as apontadas por Jacques Rancière, que nega ao cinema de Sokurov essa pretensão de pintura e aponta para um projeto com “fortes concepções pré-modernistas e produtor de um formalismo *kitsch*” (RANCIÈRE, 1999, p.90).

Pensar uma imagem de retorno à pintura em seus embates com a tela plana cinematográfica, na crítica que faz Rancière, é um exercício estético não da pintura dos pintores, mas dos pictorialistas, que para afirmar suas imagens como arte tentavam resgatar um ilusionismo inverso ao velho ilusionismo pictórico, qual seja, de imitar a pintura num jogo de procedimentos de ilusão que contraria um certo realismo das imagens mecânicas, construindo um artifício de planeza que os impressionistas e pós-impressionistas tinham produzido em nome da verdade da visão. Daí que, explica Rancière, “os procedimentos pictóricos da fotografia de 1900 estiveram ligados à desrealização da imagem fotográfica” (RANCIÈRE, 1999, p.93). O desaparecimento dos

relevos, dos limites das figuras e dos fundos dos pictorialistas conferia à superfície uma bi-dimensionalidade. É nesse sentido que Rancière afirma a permanência de uma imagem tridimensional nas telas de Sokurov, apesar de seu discurso pictural.

(...)a planeza especular da seqüência de 'Páginas Escondidas' (1993), onde os personagens se atiram no vazio do vão de uma escada põe um problema visual (como é possível atirar-se num espaço de duas dimensões?) ao qual ele não respondeu simplesmente pela afirmação anti-realista da superfície plana. Os personagens que se atiram na superfície plana caem numa outra terceira dimensão: no ruído que se ouve sob eles, no rumor dos risos e das alterações confusas que prolonga a seqüência anterior. O som dito em *off* na realidade tornou-se terceira dimensão da imagem.( RANCIÈRE , 1999, p.91).

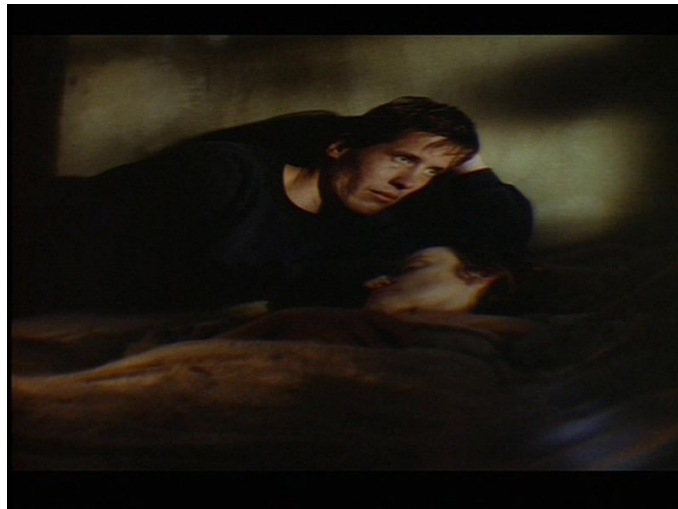
Não cremos que Rancière esteja de todo correto. Essa idéia do som em *off* , no cinema de Sokurov não remete, necessariamente, a um extracampo, a uma voz *off*. Esse é um tipo de entendimento que decorre muito mais de um modelo de entendimento que é marcado pela experiência da decupagem clássica, no sentido de atribuir a determinados ruídos ou sonoridades, que não têm um correspondente visual no quadro fílmico, a função de extracampo. Como em muitas outras cenas de seus filmes, o som faz um apelo ao exercício do acúmulo de restos ou de antecipações de situações que se fazem num único espaço, o espaço do plano. Não seria apenas ao princípio de realismo do espaço tridimensionalizado que estaria se referindo a crítica que faz Rancière ao propósito de uma vontade de arte em Sokurov que passaria pela pintura? Expliquemos melhor. Quando os sons de Sokurov se apresentam, desde nossa perspectiva, acumulativamente na tela, não respondem a uma necessidade de informar qualquer desenvolvimento de ação fora do quadro. Não é, portanto, um procedimento que produza uma profundidade do campo sonora, Ruídos, rumores e vozes fazem parte do som no campo visual, não são

indicativos de um fora de campo. O som, que Rancière afirma aparecer em *off*, em “Páginas Escondidas” é um elemento de intensificação de sensações no próprio quadro visual, como elemento sonoro interior e não exterior a imagem visual. É imagem sonora, camada plástica do próprio campo. Não passa nada fora desse bloco de sensações. E aqui reside a força de seu cinema como arte e de sua imagem como produção de fissuras no modelo clássico de campo e extracampo.

No entanto, é também Rancière, em sua crítica ao significado do cinema-pintura evocado por Sokurov e ao analisar sobre o problema da ocupação da superfície cinematográfica tal como da pintura, que aponta, em nossa compreensão, uma outra possibilidade de imagem, que veria a ser constituída de superposições espaço-temporais. Uma imagem que no cinema de Sokurov se faria comunicar pelos “(...) caprichos arquitetônicos do século XVIII com a fotografia de chumbo de Anselm Kiefer que apresenta um livro aberto onde à paisagem cinzenta das negras nuvens românticas mal se destaca de um fundo de páginas encarquilhado de cores de parede rachada” (RANCIÈRE,1999,p.96). É extremamente interessante essa interlocução de espaços e temporalidades na imagem de Sokurov. Rancière, ao interrogar-se sobre os limites de um cinema-pintura, acaba por apontar um outro entendimento dessa relação que vai além da disputa entre espaços óticos da ilusão perspectiva e da bi-dimensionalidade pictural.

Ainda que Sokurov apresente um discurso no mais das vezes anti-modernista, de retorno ao clássico como uma espécie de purificação da arte cinematográfica, faz uma arte, não vanguardista como Rancière acaba por afirmar, mas absolutamente contemporânea aos diálogos que o pictural vem estabelecendo com as imagens técnicas. Seja com a fotografia, seja com o próprio cinema ou através dos suportes da realidade

virtual. Se há um cinema-pintura em Sokurov, isto se deve não somente aos processos realizados durante a filmagem (uso de espelhos, vidros, uso de pincéis), mas ao processo de distorção das imagens, nas dissonâncias de montagem, nos escoamentos de imagens, etc, que são procedimentos muito próximos dos movimentos artísticos da videoarte ou de uma pintura de misturas de processos digitais. Em “Elegia Oriental”, a oitava das elegias de Sokurov, paisagens, casas, objetos e pessoas surgem turvas, quase imateriais em meio a névoas. Nas anotações sobre o mesmo filme, Sokurov diz sobre os contornos de casas que ecoam lentamente através das sombras brancas e de uma cidade que parece uma pequena ilha flutuando no espaço de um gigantesco oceano. Em “Mãe e Filho”, o seu cinema chega aos limites dessa manipulação das imagens. O filme é do começo ao fim um árduo trabalho com a imagem, os sons e os



sutis movimentos, tanto de câmera quanto sobre os corpos dos dois personagens, submetidos a deformações, quase como uma inscrição tátil. Mãe e filho, últimos habitantes de um vilarejo, estão imersos sob a magnitude das paisagens imobilizadas. Apenas se pode ver uma fumaça longínqua de um trem que passa lentamente rasgando a

tela e deixa seu rastro embranquecido. Mais que uma paisagem inspirada numa referência visual da pintura romântica do alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), o que vemos nesse cinema são as multiplicidades temporais e superposições de espaços num quadro único. São procedimentos estéticos de aumento da plasticidade, que conduzem não a um estado de contemplação da pintura de referência clássica, mas para um tipo de experiência de intensidades em relação ao movimento, a fruição sensível dos sons, as texturas, com a utilização de lentes, filtros e pregnância de luzes e dos diferentes tipos de imagens e dos diversos registros de filmagem, de projeção e de suportes, que são produtores de um campo plástico.

Em “Arca Russa”, apesar da presença de Pedro, O Grande; de Catarina II; de Nicolau I e II, para Sokurov, trata-se um espaço-tempo único, um tempo de todos os tempos. Talvez possamos entender melhor essa temporalidade inscrita nos filmes de Sokurov, se tomarmos as últimas imagens de “Arca Russa”, onde penetramos numa água coberta por uma camada de nevoeiro, no exterior do Hermitage, e ouvimos Sokurov afirmar que estamos todos destinados a navegar para sempre, viver para sempre. É um filme no presente, mas um presente onde todas essas épocas nunca deixaram de existir: “Uma época histórica não pode desaparecer, não pode naufragar em nada”. A presença do passado no pre<sup>59</sup>ente, que Rancière diz ser a “exploração dos fantasmas da Rússia escrita, pintada e cantada do século XIX que não cessam de pairar sobre o século comunista” (de Sokurov), compreendemos como lugar do acontecimento ligado às estratégias de uma imagem que

---

<sup>59</sup> Sokurov.: Une époque historique ne peut pas disparaître, elle ne peut pas sombrer dans le néant  
□ Trechos de uma entrevista com



*Cena de “Arca Russa”, numa as galerias do Hermitage*

estaria para além das experiências modernas do cinema com a imagem-tempo (além também da imagem-movimento clássica). O cinema de Sokurov, que transita entre superposições temporais, de não linearidade do tempo, do presente de todos os tempos, cria uma outra imagem, que já não a do cinema da imagem-tempo, com suas situações puramente óticas e sonoras. Trata-se de uma imagem que inventa o real, que o constrói, não para reproduzi-lo ou representá-lo; também não para visá-lo ou fazer surgir no tempo. É pura invenção. É pintura do espírito. É intensidade.

Contra uma ordem de imagens que nos são contemporâneas: aquelas que tentam reproduzir incessantemente o real e configuram um tempo devorador desse mesmo real, vemos surgir no cinema de Sokurov uma imagem que se faz em um tempo de intensidade, que produz o que estamos chamando de imagem-intensidade. Uma imagem que surge como inscrição e demanda do espírito. Como arte de inventar, fábrica de imagens. Explica Pelbart (2003), que a função maior do cinema é fornecer uma imagem necessária. Acrescentamos: a imagem necessária é sempre a da invenção, aquela que carrega o novo, a que nos faz ver não apenas o que ainda não existe, mas o que já



desapareceu e o que não nos demos perceber. É a imagem da invenção que o cinema deve produzir e não o da mídia e suas repetições. “É a imagem que o cinema pode oferecer, a partir das brumas, da neve, da lama, da poeira, dos tiros, dos gritos do terror, não é a mesma imagem que a mídia nos fornece, com seus clichês, com seu sensacionalismo, com sua hipnose paralisante” (PELBART:119:2003). Para dizer sobre essa imagem necessária, Pelbart lembra “O Olhar de Ulisses”, de Angelopoulos, que conta sobre a volta de um cineasta grego ao seu país de origem em busca de três bobinas de um filme perdido. Nesse retorno, diz Pelbart, o que se observa é um mundo já desaparecido que surge em uma imagem do mundo que parece se encontrar entre parênteses. Uma imagem de algo que não está senão no entre das imagens estabelecidas. As neblinas do filme de Angelopoulos talvez se encaixem no que Emanuel Levinas evoca ao descrever a existência crepuscular da imagem estética, a imagem da arte como o próprio evento do obscurecer, uma descida para a noite, uma invasão da sombra’. Trata-se de um tempo épico da narração onde ‘o mundo real aparece na imagem como se estivesse entre parênteses. Mais radicalmente, porém, poderíamos acrescentar: a bruma não é apenas aquele momento em que a civilização iluminista se apaga, mas também aquele em que uma certa narratividade se quebra e permite, quiçá, uma imagem que Bhabha chama de intervalar, imagem de interstícios.(BHABHA, 2003, p.119).

O tempo nas imagens de Sokurov é o da intensidade. O plano-seqüência que ousa realizar em 96 minutos em “Arca Russa” não é o da imagem-tempo. O que vemos nesse percurso não é apenas o aparecimento do tempo nas imagens, como em “Eu te amo, eu te amo”, de Resnais, onde, como diz Deleuze, a “hiperesfera opaca é uma das mais belas imagens-cristal, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, o jorrar do

tempo” (DELEUZE, 1990,p104), e onde, portanto, o movimento é uma consequência do tempo. Não é o cinema de Ozu que trabalha as potencialidades do tempo detendo a ação. Não é também o cinema de Tarkovski com suas longas seqüências ou, ainda, as imagens de “Festim Diabólico” (1948), de Alfred Hitchcock, com seus dez planos de dez minutos.

As câmaras digitais de alta-definição, com imagens gravadas em discos rígidos, produzem um tempo real feito de imagens que, desde nossa compreensão, não apenas traduzem o preenchimento de uma tela, tal como a do pintor, como quer Sokurov. Trata-se, como disse Laymert Garcia, de um tempo real muito particular: “tempo contínuo de um percurso (...) tempo extenso paradoxalmente experimentado como tempo intenso em um universo fechado” (MACHADO, 2003, p.71). Em “Arca Russa”, na intensidade espaço-temporal de um filme de um único plano-sequência, podemos falar de uma reversão da imagem tecnológica do tempo real. “Arca Russa”, mais que exibir uma proeza técnica de execução singular, nos faz ver um plano-sequência como arte. Uma experimentação de imersão temporal que vai ao limite e não faz qualquer concessão a modelos narrativos. É um filme difícil porque carregado pela velocidade do plano-sequência. É pura imersão no fosso dos tempos. Um impressionante plano-sequência habitado por múltiplos mundos, que nada tem a ver com o terrível mundo dos planos-sequência invasivos, explícitos, pornográficos, do mundo em tempo real. Sokurov, com sua “Arca Russa”, recupera a potência dos planos-sequência, um plano extremamente exaurido na produção televisiva, abusado pelas guerras ao vivo. É um filme radical de imagens que não traduzem apenas o transcurso do tempo, mas, principalmente, são interiores ao tempo. Como diz Sokurov, “eu vejo o tempo em sua inteireza, eu tenho que estar dentro dele, tenho que ser tão integral quanto esse espaço (o Museu do Hermitage)

artístico, quanto esse conjunto arquitetônico múltiplo, porém indivisível” (SOKUROV, 1999).

São imagens que indicam para um outro cinema onde se conjugam estratégias estéticas que vão além da redução da perspectiva óptica, da bi-dimensionalidade da superfície lisa. O uso de lentes anamórficas, de vidros distorcidos pintados à mão, a dissolução dos relevos e dos limites da figura e do fundo que são utilizados de uma forma surpreendente em “Mãe e Filho”, há, sem dúvida, procedimentos técnicos da pictorialização da imagem. No entanto, o que está exposto nessas imagens é, do nosso



*Filho leva sua mãe moribunda para último passeio em “Mãe e Filho”,*

do nosso ponto de vista, a invenção de um mundo absolutamente sem vínculos com as imagens de reprodução de um mundo visível. Não é uma imagem que nega o cinema e tenta recuperar a aura da pintura se passando por pintura. A pintura e todos os procedimentos de interferência nas imagens responde a uma vontade criar um mundo particular, cujos espaços, cores, sons, movimentos, luzes, brilhos, etc, correspondem a uma vontade de invenção de um mundo sensível, de uma imagem com atribuições de

variações de forças intensivas. São procedimentos da pintura, mas também das ferramentas tecnológicas que são utilizadas para criar mundos (onde estou? por que falo esta língua?, onde estão as pessoas? Qual é regime de governo?— perguntas que deslocam qualquer vínculo com o mundo visível, quer da pintura, quer da fotografia.) Estratégias da imagem do mundo Sokurov. Elementos para compor, não para esconder um processo técnico de elaboração da imagem através de artifícios pictóricos. O mundo Sokurov é o da insubmissão ao mundo visível sem rasuras, sem restos, sem marcas. Uma produção que subverte a ordem imagética sem contaminações. Em um comentário que Sokurov faz em “Hubert Robert, uma Vida Afortunada”, da obra do pintor francês, há uma referência forte a esse gosto pela invenção de mundos. Sokurov diz que não acreditemos nas paisagens de Hubert Robert, pois elas nunca existiram, não estão em lugar algum. É essa imagem que pode contestar as imagens deslizantes, sem fundo, submetidas a uma realidade que se diz anterior à sua imagem. As imagens de Sokurov se inventam no interior dos muitos tempos. Não são imagens que surgem no decorrer do tempo, mas que lhes são interiores, tal como explica Deleuze a propósito do conceito de tempo em Bergson:

(...) a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar-comum, no entanto, é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos (DELEUZE, 1990, p.103).

Talvez seja nessa perspectiva de tempo que possamos pedir às imagens aquilo que também Deleuze entende ser a tarefa do cinema: a de nos restituir, depois dos processos midiáticos desagregadores, um pouco de mundo. Talvez o cinema de Sokurov possa

responder positivamente a essa tarefa. E o que nos parece mais interessante é que este pouco de mundo, pouco de real, venha justo de quem afirma “criar outro mundo, criar uma imagem própria e (...) dizendo isto, quero sublinhar que nunca digo a verdade, invento tudo, tanto nos filmes documentais como nos filmes de ficção, é tudo uma invenção minha”.(SOKUROV, 1999, p.47).

#### 4.2. Imagem-intensidade

O conceito de imagem-intensidade é uma proposição que fazemos a fim de designar uma possibilidade, a de uma imagem que se produz como resultado de uma intensa concentração ou de uma intensa dilatação do tempo. Não se trata do jorrar do tempo, como na imagem-tempo do cinema moderno do pós-guerra. Também não é a imagem do cinema transcendental de Ozu, que trabalha as potencialidades do tempo detendo a ação. A imagem-intensidade, que propomos como um conceito que trazemos do cinema de Sokurov, sugere a captação de forças, como um campo magnético que se estende ou se concentra, esgarçando e rompendo seus limites, para se fazer de um puro devir. De um Devir nietzschiano, ou seja, como o princípio da vontade de potência, “do mundo cintilante das metamorfoses, das intensidades comunicantes, das diferenças de diferenças, (...) mundo de simulacros ou de mistérios, mundo dionisíaco onde o ser é sempre outro que não ele próprio” (DELEUZE,1988, p.313). Há no cinema de Sokurov a intensificação das forças do tempo na imagem que forçam o sentir do insensível, o ver do invisível, o ouvir do inaudível, o tocar do intangível. Forças do tempo, que para Bergson, é onde se exprime a potência criadora.

Ao tomar o cinema de Sokurov, em especial dois de seus filmes, “Arca Russa” e

“Mãe e Filho”, mas recorrendo sempre a um ou outro dos seus mais de 40 trabalhos, como intercessores para a produção de um pensamento-cinema (um cinema que força a pensar), o fazemos por pelo menos dois motivos. Um primeiro é o que faz conexão com a trajetória inovadora traçada por Deleuze em seus dois trabalhos do cinema, Imagem-Movimento e Imagem-Tempo, qual seja, a que estabelece uma relação de ressonâncias e interferências entre a prática da realização cinematográfica e a criação de um pensamento-cinema, que não se faz de fora do cinema (como já bem havia indicado nos anos 30 o pensador alemão Walter Benjamin), mas de dentro do seu processo de realização. Assim, trabalhamos com o cinema de Sokurov a partir dos modos de operação que lhe são singulares para relacionar essa prática à produção de um pensamento-cinema. Tomamos seus movimentos de câmera imperceptíveis, mínimos, e também o profundo e suave mergulho que faz sua câmera em impensáveis planos-sequência. Seu trabalho com as cores, os pincéis, os espelhos, o embate com a tela branca plana e com as ilusões da ótica cinematográfica. Suas imagens desdobradas, líquidas ou comprimidas. Seus fluxos de contenção temporal, sua dissipação ou expansão do tempo. O uso de planos fixos em combinação com movimentos diminutos em arrebatadoras e imponentes paisagens. Articulações da imagem em Sokurov que estão profundamente ligadas com os novos processos de produção da imagem do cinema e que é o objeto principal deste trabalho. Mas também, este o segundo motivo, porque há nesse embate das formas de fazer cinema de Sokurov a contraposição a um modelo dominante de imagens nas sociedades tecnológicas. O cinema de Sokurov apresenta resistência contra as tendências recessivas e despotencializadoras nas condições atuais da criação, que toma corpo na mercantilização e na mediatização de toda criatividade e na imagem esvaziadora do

pensamento como troca de opiniões e não naquilo que lhe concerne, qual seja, a de sua vocação inventiva.

Tomamos então Sokurov não apenas para dizer sobre uma imagem que processa rupturas com o regime de imagem do pós-guerra, do cinema moderno, mas também para juntá-lo a estes mesmos modernos que navegam em uma arca de resistência, nas relações entre a arte e o pensamento. Juntá-los como criadores, colocá-los em uma arca que se desloca no tempo, que não aporta, mas estabelece linhas. Pois, como afirma Deleuze, longe de constituir uma finalidade em si mesmo, o ato criador é o lugar de libertar a vida, um esforço para fazer passar uma corrente de vida como uma força supra pessoal. O que nos permite construir essa arca de cinemas é, portanto, o ato de criação, que não é um privilégio apenas da arte, mas parte de toda uma série de invenções, de funções, de blocos de duração, blocos de movimento, invenções de conceitos, etc. , séries que têm em comum, como lugares de criação, a constituição de espaços-tempos singulares. Mas ato de criação que não é, como chama atenção Deleuze, um ato de comunicação. É vontade de potência, um querer-artista, um desvio da fala. Um ato de produzir cinemas que fogem por todos os lados, que não são adequados aos circuitos majoritários, ao contrário, são máquinas de guerra, das máquinas de guerra de que falam Deleuze-Guatarri, capazes de inventar novos espaços-tempos.

No entanto, também separá-los, já que o cinema de Sokurov nos traz uma série de novos arranjos e apresenta outras questões que dizem respeito ao universo das imagens contemporâneas. Mesmo contra Sokurov, somos levados a trazer o seu cinema para muito mais próximo de uma imagem contemporânea que de qualquer outra da tradição, do mundo clássico. Se é a pintura que talvez possa aproximar Sokurov de suas referências e

preferências por obras dos séculos XVI, XVII, XVIII, é de uma tensão com a mais nova tecnologia e com a pós-produção e a mais estreita proximidade entre a obra e a vida, tornando-o, no mais das vezes, indistintas, que traz o seu cinema para um diálogo com a arte contemporânea e, portanto, apontando para uma imagem que faz problemas. Há um trabalho na imagem, desde a sua composição a sua finalização, que não deixa mais surgir o filme de balada. As idas e vindas, os passeios de bicicleta, já não pertencem a esse cinema. Seus personagens – a camponesa Maria, Hitler, Lênin, Tarkovski, Mãe, Pai, Filhos, a velha senhora japonesa que vive isolada nas montanhas, os soldados na fronteira do Afeganistão com Tajikistão, o compositor e pianista Dmitri Shostakovich, o pintor francês do século XVIII Hubert Robert, o Marquês europeu e o próprio Sokurov - mesmo quando sob o jugo das piores adversidades, tomam o mundo por onde as mãos alcançam. Nada é mais imperioso que suas próprias ações.

Cada personagem intensifica sua relação com o mundo a cada passo. Seja na morte, em “Mãe e Filho”, seja em “Elegia a Moscou”, filme com Tarkovski, rodado em cinco dias, e concluído após sua morte, em Paris em dezembro de 1986, no exílio, quando estava gravando seu último filme, “O Sacrifício”. São relações de acúmulo de forças intensivas a que se estabelecem em “Pai e Filho”; em “Mãe e Filho”; em “Moloch” (divindade malévola, semeador de pragas), quando Sokurov destrói Hitler no cinema, na primavera de 1942, pelas mãos de sua amante Eva Braun, e sua enorme impaciência contra “Führer”, seus discursos absurdos e sua hipocondria; em “Touro”, com Lênin em seus últimos dias; e em “O Sol” com Hirohito, imperador japonês que no inverno de 1945, com o Japão ocupado promove a rendição do país face aos Aliados. Mesmo em “Moloch” e em “Sonata para Hitler”, os horrores do nazismo, que vitimou mais de 40



milhões de pessoas somente na URSS, são enfrentados pelo cinema de Sokurov com muito vigor, é Hitler quem passa a ser assassinado por suas imagens. Quando em “Mãe e Filho” a mãe moribunda diz temer a morte, é ao filho que cabe devolver-lhe o poder ao afirmar que ela só morrerá quando assim o quiser. O mundo não lhe é superior, mesmo na morte. A morte não se impõe.

Vemos então que nasce uma outra raça de personagens, que delineiam um movimento outro. São personagens que resultam de um longo e minucioso trabalho. Interessante observar como eles chegam para Sokurov. Falando sobre “Moloch”, Sokurov sugere os caminhos de construção desses personagens como resultado de uma intensa relação. Uma relação que nasce desde antes do processo de filmagem, como uma força que se impõe. São os personagens que se aproximam, ocupam um espaço, ganham vida.

Encontrei personagens que nunca esperei encontrar.. Hitler, Eva Braun, Josef Goebbels, Martin Bormann, meio pessoas, meio animais, meio feras. Mas entraram em minha casa e ficaram lá. Fiquei a olhar para eles. Deixei-os ficar, deixei-os viver lá também, esperando o que sairia dali. (SOKUROV, 1999, p.47).

Mas, é preciso que estejamos atentos, não é o esquema sensório-motor que volta a se estabelecer. Não há qualquer prolongamento da percepção em ação, que era a condição do cinema clássico. Permanecem os reencadeamentos de imagens por retalhamento, como modos originais de ligações entre imagens desencadeadas. Sem prolongamento possível para constituir o mundo exterior, ainda que no embate com ele. Mesmo quando os personagens reagem às situações, até mesmo quando essas situações os ultrapassam. Reagem intensificando suas relações, vivendo as situações profundamente. Tomando-as, tocando-as, respirando-as, combatendo-as. Na mais profunda imersão nos muitos tempos implicados no cinema de Sokurov.

Desse modo, é um cinema que mantém os mais estreitos vínculos com a imagem-tempo. Guarda o privilégio do tempo sobre o movimento. É o tempo quem subordina o movimento. Não é a montagem e o extracampo que redimensionam o todo, nem há uma volta ao modelo de narratividade que o cinema clássico instituiu. A descrição é predominante. As disjunções imagem-som são recorrentes em sua cinematografia. O que significa que se trata de um cinema que tem o tempo como dominante. É um cinema do tempo, mas de um tempo que, para além de ser primeiro em relação ao movimento, e de produzir uma imagem direta do tempo, é força que libera intensidades. Deleuze afirma que o cinema moderno matou o “flashback”, tanto quanto a voz “off” e o “extracampo”. É verdade que em Sokurov não há “flashback”, como não há “raccord” nunca, mas o extracampo sonoro é um instrumento importante no seu cinema, constitui adensamentos e volumes fundamentais para a intensificação das forças nas imagens. Diríamos mesmo que há dois filmes em Sokurov, um sonoro e outro visual, compostos de fonogramas e fotogramas e que os dois ocupam diferentes planos intensivos. Não é uma regra que a imagem visual nunca mostre o que a imagem sonora enuncia. No entanto, em alguns casos, mostrar, ouvir, se deter, interromper, etc são recursos acumulativos de forças sobre a experiência do cinema se fazendo. Um diálogo não é submetido ao jogo entre um e o outro da fala, funciona muitas vezes como um ruído, emissões de impulsos sonoros, como um pensamento deslocado, sem lugar adequado. Não é, deste modo, uma imagem dogmática, mas, ao contrário, é uma imagem-intensidade e de ruptura com o senso comum ou o bom senso, que ultrapassa a reconhecimento como modelo, de ruptura com a doxa. Não é, como disse Deleuze a respeito do cinema clássico, uma enciclopédia do mundo, não se propõe a embelezar a natureza. O que o cinema de Sokurov quer, assim

como todo cinema moderno, é espiritualizar a natureza no mais alto grau de intensidade. O cinema de Sokurov desenvolve vínculos profundos com o pensamento, tal como o cinema moderno também o fez:

com a supressão de um todo ou de uma totalização das imagens, em favor de um fora que se insere entre elas; a supressão do monólogo interior como todo do filme, em favor de um discurso e uma visão indiretos livres; a supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo (DELEUZE, 1990, p.226).

No entanto, se trata de um cinema que entra no embate com outros problemas, tais como o que são postas pelo universo das imagens no mundo contemporâneo. Apresenta outras questões mais. Questões estas que já estão apontadas pelo próprio Deleuze em uma carta ao crítico Serge Daney, para os “Cahiers du Cinéma”, publicada em “Conversações”. Deleuze, nesta carta, chama atenção para o fato de Daney se filiar a uma tradição crítica muito próxima a de André Bazin, que não renunciou a idéia de achar um vínculo entre o cinema e o pensamento, que conserva a um só tempo uma função estética e poética, sem se restringir ao formalismo e a linguagem. Por isso então, Daney seria capaz de compreender o cinema não mais como triunfante e coletivo, como se podia ver nos primeiros períodos, mas como um pensamento arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu ‘im poder’. Deleuze entende que essa posição de Daney se deve ao fato de que um outro período da imagem, uma outra função já estava sendo delineada. “Não mais: o que há para ver por trás da imagem? (questão que estaria posta no primeiro período da crítica do cinema) Nem: como ver a própria imagem? (questão do período pós-Guerra) Mas: como se inserir nela, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens, já que ‘o fundo da imagem é sempre outra

imagem”. (DELEUZE, 1992, p. 92).

Vemos então que Deleuze identifica o surgimento de uma terceira imagem, uma imagem que desliza agora sobre outras imagens. Não seria essa nova imagem, onde todas as imagens remetem a uma única, da imagem controlada, a imagem em desaparecimento, em fluxo contínuo e sem qualquer consistência, de que falamos anteriormente, sobre um modelo dominante de imagem contemporânea? Não é essa a imagem midiática, televisiva, esvaziada e que substituiu as possibilidades estéticas por poderes inteiramente outros? Não é essa a imagem da televisão, sempre deslizando sobre uma imagem preexistente, pressuposta. Não vemos outra se não essa mesma, a imagem anunciada por Deleuze como resultado de uma “formação profissional do olho, um mundo de controladores e controlados que se comunicam através da admiração pela técnica, nada além da técnica”. (DELEUZE, 1992, p.93). O que advém dessa imagem se não a perda do mundo? Um mundo fazendo cinema, um cinema qualquer, tal como explica Daney, onde nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece. Uma imagem-televisão que perdeu sua chance de reinvenção, o gosto pela experimentação com a imagem, pelas rupturas e pela pesquisa de novas associações, ao recusar uma relação inventiva com o vídeo, a imagem eletrônica, as imagens digitais e ao torna-se apenas vigilância e controle.

São os problemas postos por essa terceira imagem, uma imagem que agora desliza, que atravessa em fluxos contínuos sobre outras imagens, onde o fundo é sempre outra imagem quem nos parecem, serem os problemas com os quais o cinema de Sokurov abre uma nova frente, enfrentando de dentro e no campo do cinema através de um investimento estético com a tecnologia e os instrumentos dessa mesma imagem, para

fazer emergir uma outra: pulsante, corpo vibrátil, modulada por tensões e forças intensivas. Sokurov constitui uma imagem que retira da precariedade as imagens que predominam no pior das produções contemporâneas, constituídas pelos esvaziamentos das sociedades do controle, estas que Deleuze dizia estarem se delineando, para produzir uma imagem tomada por forças intensivas, que vai criar uma imagem outra, a que estamos chamando de imagem-intensidade. Uma imagem que articula novas combinações audiovisuais, que se apropria do vídeo, dos mais recentes artefatos tecnológicos e os conjuga contra os poderes que esvaziam a imagem de seu peso, de sua matéria.

Sokurov faz apostas estéticas que sinalizam para a resistência, para o lugar da arte e da produção do pensamento. Não uma imagem que se rende à função de controle e poder, onde o plano médio é predominante, impedindo as aventuras da percepção em nome do controle do olhar profissional. Não uma imagem que se entrega à informação no exercício de palavras de ordem, mas a imagem que comporta vazios, que arrisca sobre planos suficientemente longos para deixar que a imagem viva, e que não é apenas suscetível ao tempo, mas as forças intensivas que dele devém. Sokurov afirma, contra os que entendem o fim do cinema como uma questão da imagem contemporânea, que o cinema estar ainda muito no começo, que estar por si fazer, que é preciso começar a fazer cinema. É verdade, Sokurov tem razão, o cinema estar inteiramente por si fazer, mas em sua trajetória jamais deixou de se chocar contra poderes que contrariam sua finalidade estética, seu lugar de criação e sempre se colocou contra o consenso das imagens que se equivalem num tempo que escorre. Pelo menos uma boa parte dele, aquela que deu a virada moderna, se fez imagem-tempo. Ao cinema sempre coube a criação, o

pensamento, a resistência, como resultado do trabalho do artista no embate com a sua obra.

Deleuze é incisivo ao dizer que os grandes autores de cinema podem não só ser confrontados com pintores, arquitetos, ou músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagem, são parte da história da arte e do pensamento sob as formas autônomas e insubstituíveis que, no papel de autores, souberam inventar. Por exemplo, realizadores que pensam imagens-espço: Bresson é muito conhecido, usa raramente espaços inteiros, seus espaços são sempre desconectados. São pequenos pedaços de espaços conectados aleatoriamente. Há outros cineastas, que ao contrário, apenas produzem espaços compactos. Robert Bresson é um dos primeiros a fazer espaços em pequenos pedaços desconectados, cria um espaço particular operando conexões de uma parte a outra do espaço, introduzindo valores táteis no cinema, simplesmente porque usa as mãos de forma admirável em suas imagens, como uma necessidade do seu cinema (DELEUZE, 1990). Pois, se por um lado, o cinema de Bresson pensa o espaço como necessidade e parte de seu processo de criação, tal como Deleuze observa, e esta é uma questão fundamental para entendermos o seu cinema, de outro, o que vemos, não apenas em Bresson, mas no cinema que pensa, no cinema-pensamento, e na arte de um modo geral, é que o pensar se faz como um ato de imposição, pois como toda forma de pensamento, só ocorre pela mais pura necessidade. Tal como afirma Deleuze, o trabalho de um artista não se dá por prazer, mas por absoluta necessidade. Essa necessidade da obra, da sua realização, da força que ela traz consigo de vida, traduz a experiência do trabalho de muitos artistas. Basta ouvir quão contundentes e sinceras são as palavras de Clarisse Lispector, que se dizia morta quando não estava produzindo. Essa necessidade é

fortemente expressa por Sokurov quando fala da sua produção, da arte, como um duro trabalho da alma, difícil, mas imperioso.

O cinema para mim não é uma ocupação mundana, profana... é um esforço constante, um trabalho ininterrupto, que não me traz uma alegria em especial, nenhuma honra... Sou terrivelmente apaixonado pelo cinema, o que me faz perder todo o resto, tudo o que se pode encontrar na vida. Pelo cinema eu perdi tudo que tinha na vida.. o que me força a trabalhar é o fervilhamento de idéias que me surgem sem que eu tenha controle sobre esse processo... eu poderia fazer dois filmes de ficção por ano e muitos documentários, se tivesse condições..Com o passar dos anos eu sinto esta pressão de uma força exterior a mim. Sou obrigado a me submeter a essas forças, a essa obrigação de pensar em cinco ou seis projetos ao mesmo tempo... Como se eu não fosse mais um homem, mas um mecanismo, um sistema. Eu tenho um grande defeito que me arrebatava e cresce com a idade, é que na vida tudo me interessa terrivelmente.(DIETSCH, 2005, págs.68-71).

Essa força imperiosa onde vida e obra são uma única e só expressão é Em “Elegia a Uma Viagem”, Sokurov faz uma longa viagem, em um caminhão-câmera, que tem início em Valdai, a meio caminho entre Moscou e São Petersburgo, na Rússia, entre florestas, campos e monastérios gelados. Chega à aduana finlandesa, depois a Helsinque, passa pela Alemanha para então chegar a Rotterdam, na Holanda. Um trajeto realizado a menos 20 graus, atravessando mares e fronteiras e vastos espaços nevados. Um filme sem roteiro, apenas alguns apontamentos, um projeto se fazendo. Algumas anotações feitas por Alexei Jankovski, assistente de direção, a partir de conversas telefônicas com Sokurov:

(...) após os arredores e fábricas de Hamburgo, antigas cidades fazem aparecer quase irreais no meu caminho, em meio a neblina, como se tivessem vindo de um outro século, de um outro mundo: Bremen, Utrecht... A única oportunidade de encontrar alguém é numa estação de serviços. A estrada se transforma em uma imensa máquina, para mover o *plat* país. Estou em Rotterdam, o museu está deserto e sob penumbra. Busco o objetivo de minha longa viagem e o quadro que vim ver de tão longe... E aqui está a cidade, estou em sua praça maior, cheia de uma

inexpressável felicidade aprazível. Alguns transeuntes discutem, pequenos ante uma igreja de pedra, com um muro iluminado muito grande, tão tranqüilo que a tudo consola e tudo explica. As vozes das crianças que brincam ressoam do outro lado desta praça, longe, muito longe (...)

Mas, vejamos, essas a<sup>60</sup>otações se esvaem. Não é bem assim que o filme se passa. Embora sejam notas que indiquem um caminho. São as árvores sem folhas e com apenas alguns frutos rosados que abrem o filme. Cenas de um mar profundo, pássaros que voam, caminhos traçados entre volumosas neves. Depois um pequeno povoado, onde não há ninguém. Depois, rostos, nuvens, um forte temporal de neve que cobre a paisagem, o vôo noturno dos pássaros, pontos de luzes e uma cidade desaparece como ninguém vivesse ali. Uma lua esmaecida, sem força para emitir uma só luz em direção a terra. Marés de névoas se desprendem e se lançam feitas de nuvens e se confundem com os movimentos da água fria do mar. O que é o mar? o que são as nuvens?, o que é o movimento da neve? O que é o crepúsculo? o amanhecer? a música que toca, vem de onde? Outras cidades ou mesma cidade? escadas que dão em que lugar? túneis, rodovias, moinhos de vento, fumaças de fábricas, luzes...Cores que chegam e desaparecem, brancos e cinzas. Todos espaços e movimentos que não se completam, não têm continuidade. Vais e vens que no entanto seguem um traçado. Uma parada, um encontro com um homem que lhe sorri e, enfim, a compreensão do motivo da viagem: a escuta, um homem que necessitava falar. Sobre o ódio, a igualdade, nove meses de sono depressivo, e o bom de estar vivo, pelo estar vivo. E quando já não se sentia necessitado, quando já havia ouvido tudo, partiu. A estrada outra vez. Um lugar, um farol, uma torre, muros, um chão de pedras. Seguia

---

<sup>60</sup> r nós a partir de um caderno que acompanha o DVD com os filmes “Elegia a uma Viagem” e “Hubert Robert. Uma Vida Afortunada”, distribuído pela “Ideale Audience Internacional”, em 2006, Paris, França.

□ Para melhor compreender o que



sozinho, mas alguém

lhe guiava. Folhas, frutos, as mãos congeladas. Neves como besouros em torno da luz. O museu. Réstias de luz da lua sobre as paredes. Quadros. Salas com algumas caixas ao chão.

Durante toda a travessia algumas imagens flutuam, tremulam vagarosamente, como se fossem líquidas. Ou susceptíveis aos ventos. As passagens entre as imagens fluem nesse mesmo flutuar. Sokurov passeia no museu, passeia com os olhos e, principalmente, percebe com as mãos, cada pedaço. Tal como se estivesse sentindo a matéria plástica de sua obra. É um corpo dentro de outro corpo, o de Sokurov e o do museu. Além de sua voz, uma conversa consigo mesmo, rangidos diminutos de portas e da madeira do assoalho. Um espaço labiríntico que dobra as imagens. A luz da lua e o tatear vão desenhando a descoberta e o caminhar. Um embarque no estrangeiro, no meio da noite. Um palácio, o Museu de Boijmans. Um homem solitário penetra em um museu fantasmático, apenas iluminado pela luz da lua. Entre a pouca luz e os espaços desérticos, o viajante descobre mais uma vez a que veio. Então a obra, “Praça e a Igreja de Santa Maria em Utrecht”, de Pieter Saenredam, de 1765. E depois, a revelação de que ele próprio estava presente quando

o retrato foi pintado, no século 17. Sokurov faz sombras sob a praça, recobre a igreja com as mãos, experimenta emergir a pintura no escuro da noite. Dilui-se na escuridão junto com a obra. Desaparece em meio ao mais profundo escuro dos tempos. Afinal, em que tempo se encontra Sokurov ?

Mas que tudo o que vemos nessa travessia de Sokurov é o que marca toda a sua

obra, qual seja, um fluxo intensivo. Um embate com o desconhecido, o enfrentamento com a condição de que algo de novo deve surgir, por uma vontade de arte, pela emergência do singular. Uma vontade movida por uma força desmesurada. Por uma necessidade de obra. Já não há aqui qualquer distinção entre o viajante e Sokurov, o cineasta. Ele mesmo é o viajante que vemos nessa elegia. E ele mesmo que, ao final, desaparece na escuridão a que submeteu a obra. É sua voz investigativa, pausada, entrecortada pelo que faz surgir, que se confunde com o lugar silencioso e vazio. Já não há distinção entre o realizador e sua obra. A obra é a sua vida se fazendo. Só existe a ação se fazendo nos paradoxos das forças do tempo. Então se entende que se trata de uma viagem incontornável. É a própria vida que é incontornável pois que a vida é a obra. A vida é a travessia que antecede e que é anterior a qualquer significado, é a-significante. Um sentido que se produz no meio, a meio caminho, entre a emergência da viagem e o encontro. Mas que não se completa nunca, embora possamos compreendê-lo o suficiente para identificar as forças que compõem esse cinema. Não há um sentido, mas uma pluralidade silenciosa de muitos deles, que somente podem ser tomados pela intensificação de sucessivas forças.

Bresson diz que há duas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro (questão importante para um período em que havia um forte embate do cinema com outras formas de arte) e servem da câmera para reproduzir, e o outro é aquele que utiliza o meio cinematográfico e se serve da câmara para criar. (BRESSION, 2000, p.17). Pois, sem dúvida, é o embate da criação, um cinema se fazendo no processo, que vemos surgir nesse jogo contra as formas já codificadas o que realiza esta “Elegia a Travessia”. Caberia então afirmar: o que atravessa esta ‘Elegia’ em Sokurov é o processo onde não

há distinções entre a obra e o artista. John Rajchman nos chama atenção para um dos princípios estéticos que decorrem da obra de Deleuze, quando propõe dois regimes de imagem, o da imagem-movimento e da imagem-tempo. Qual seja, o princípio que afirma que aqueles que estão envolvidos no devir-arte de um material expressivo, que sejam arrastados por ele, e transformados por ele, ou que inventem maneiras de ver e dizer coisas novas dele, não lhe são pré-existentes, mas são inventados pelo processo. É dessa invenção em processo que estamos falando quando dizemos dessa travessia.

Se existe uma ‘vontade’ na arte, ela não pertence a um ‘agenciamento’ conhecido ou identificável; será antes como que muitos povos e disciplinas diferentes, falando e vendo simultaneamente novos caminhos, que interferem e ressoam uns com os outros, graças a um material de expressão ainda informe ou incodificado (RAJCHMAN:2002:128).

É então das forças do encontro entre o artista e a obra, que se dá no processo, o que vemos nesta elegia a uma viagem. Pois não é ao estrangeiro, ao desconhecido, que se dirige, arrastado por ele e inventado no processo? O que pré-existe é apenas um convite a passar uma noite em um museu nunca antes visitado e o encontro com uma obra. Nada mais é dado. Apenas uma força que gerou um movimento. Um devir-arte, da experimentação com o material-imagem, na perspectiva de uma volição artística que não obedece a juízos, apenas é impulsionado pela força e pela intensidade do movimento. Rajchman diz que esse princípio estético em Deleuze é bem ilustrado na imagem-tempo, uma vez que surge como imagem do intolerável, para o qual não existe um projeto e, por conseguinte, levanta a questão do agenciamento de outro modo, eventualmente em termos de minorias. “É pois com as imagens-tempo surgidas no pós-guerra que o cinema, por assim dizer, afirma explicitamente que ‘falta o povo, o povo não está aqui’, o que

Deleuze pretende transformar num traço geral da volição artística” (RAJCHMAN, 2002, p.129).

Se o intolerável, como diz Rajchman, implica numa falta de projeto que leva a um outro agenciamento que permite surgir a imagem-tempo, então é preciso saber quais agenciamentos permitem que possamos entender as imagens de Sokurov como imagem-intensidade. Então, afirmamos, esse agenciamento em Sokurov se dá através do sopro, da imersão em um fôlego contínuo, pelo exercício do desmesurado do tempo. O tempo como uma desmedida, um incomensurável, daí sua intensidade como magnitude das forças. “Arca Russa” é exemplar para compreendermos esse arrebatamento das imagens em direção de uma experiência de pura intensidade. Trata-se de um filme rodado em um único plano-sequência de 96 minutos. Sem nenhuma montagem. Sem raccord, um conceito que não existe para Sokurov. Uma experiência única na história do cinema, que Sokurov disse ter vivido como uma aventura, como saltar de uma torre de vinte metros, num ato de fé. “Você respira fundo e dá um passo em direção ao vazio, o equivalente cinemático de subir a uma grande altitude, em condições adversas e com limitações de tempo, para entrar em uma atmosfera extremamente rarefeita”. É esse campo de forças que cria a imagem em “Arca Russa” como um corpo intensivo. Um corpo intensivo de um pensador que atira uma flecha no vazio para depois tomá-la por inteiro. Uma experiência com o tempo imanente, que é atravessar um imenso museu há um só fôlego, como um contínuo sem fronteiras. Uma experiência que só existe em si mesma. O tempo em “Arca Russa” é inalienável, sem retorno, de pura intensidade.

Mas, é preciso dizer sobre a intensidade, antes mesmo de chegarmos mais próximos do cinema de Sokurov. O conceito de intensidade com o qual estamos

trabalhando, a fim de realizarmos uma proposição de uma imagem-intensidade, a partir do cinema de Sokurov, é uma conjugação que trazemos de Deleuze com a pintura de Francis Bacon. Deleuze apresenta em seus trabalhos com as artes, seja no cinema, em “Imagem-Movimento” e “Imagem-Tempo”, seja nos estudos sobre a filosofia de Leibniz, através da categoria do barroco, ou na literatura, em Kafka, Proust ou em “Crítica e Clínica”, e em Francis Bacon, uma estética como uma concepção material do ato de criação e os modos de exploração de forças ou intensidades. Não é, portanto, no campo estético kantiano que nos encontramos, pois que não mais concerne a uma teoria do belo e do julgamento do gosto. Esta concepção, afirma Bouaniche, estava centrada no sujeito da experiência, bastante diferente da proposição estética deleuziana, onde “o elemento da arte é um encontro, que afeta e modifica e quebra os quadros da percepção habitual, arrebatando novas maneiras de sentir” (BOUANICHE, 2007, p.200). O artista, para Deleuze, é um criador de sensações, que são composições de afectos e perceptos. Assim que o próprio da arte é<sup>61</sup> além de propor algo de novo à sensibilidade, também apresentar seres singulares em blocos de devires. Os devires são acontecimentos, um movimento

---

<sup>61</sup> Deleuze-Guatarri, denominam perceptos e afectos, ver “O Que é Filosofia”, quando explicam que os perceptos não são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam e que os afectos não são sentimentos, que transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. E que as sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem ao vivido. Talvez possamos compreender melhor os afectos e os perceptos se dissermos, diferentes da percepção e os afectos, estes remetem a um objeto, se assemelham a algo, enquanto aqueles são os objetos mesmos. É o percepto e o afecto do material mesmo de que se faz a arte, aquilo que se conserva.

infinito, infinitivo. Verbos infinitivos como devires ilimitados. O ‘amarelar’ dos girassóis de Van Gogh; o ‘germinar’ das maçãs de Cézanne.

As criações artísticas não dizem de um estado, elas fazem sentir o mundo, as coisas e os seres nas formas inéditas que Deleuze descreve como devires. Devires sensíveis que só a arte pode dar e, que, portanto, não cabem em qualquer modelo de arte como representação do belo ou do justo ou da perfeição, uma vez que a representação seria impossível sem a pressuposição de uma expressão, de um já compreendido. Nesta proposição estética em que a arte é um sentido-acontecendo, em acontecimento-devires, a arte é um ser de sensação, ela existe em si. Ao escrever, pintar, filmar, esculpir, o que fazem os artistas é escrever, pintar, filmar e esculpir sensações. O que surge da pintura, do filme, da escultura ou do texto, é a sensação, não a semelhança. Então, a arte compete arrancar os perceptos das percepções, o afecto das afecções para fazer surgir blocos de sensação. Deleuze-Guatarri nos fazem entender que, por exemplo, que não são as lembranças da infância que permitem o escritor escrever, mas blocos de infância, que são devires-criança do presente, sujeito as suas variações de forças intensivas.

É o que fazia de início a pintura abstrata: convocar as forças, povoar o fundo com as forças que ele abriga, fazer ver nelas mesmas as forças invisíveis, traçar figuras de aparência geométrica, mas que não seriam mais do que forças, força de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo (como se pode dizer, da música, que ela faz ouvir a força sonora do tempo, por exemplo com Messiaen, ou na literatura com Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo) (DELEUZE-GUATARRI:235:1991).

Deleuze não faz referências diretas à intensidade, em “Lógica da Sensação”, mas ao fazer surgir da pintura todo um pensamento sobre as forças que a produzem, remete

para forças intensivas. A tarefa da pintura, diz Deleuze, se define como a vontade de fazer visíveis forças invisíveis. Que não é outra coisa que a fórmula de Paul Klee: não fazer o visível, mas fazer visível. Que não é ainda outra coisa que o pintar as forças em Tintoretto. Que também não é outra coisa que o que diz Bresson: Falar visível (e não do visível) dos corpos, dos objetos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos. De tal modo que, diz Deleuze, as Figuras de Bacon são uma das respostas mais maravilhosas, na história da pintura, a pergunta: como fazer visíveis forças invisíveis? Nas forças de pressão, de dilatação, de contração, de estiramento, que se exercem sobre a cabeça imóvel, na série de cabeças de Bacon. Isto porque, para Bacon, falar de sensação é dizer pelo menos duas coisas. Uma primeira, é a forma referida à sensação (Figura) , que é o contrário da forma referida ao objeto que se supõe representar (Figuração). E segundo, que a sensação é o que passa de uma ordem à outra, de um nível a outro, e por isso sua obra não para de deformar. Bacon é o mestre das deformações. Pintar as forças em Bacon é tornar visível o grito, a boca aberta como um abismo em relação com forças invisíveis, que são da ordem do porvir. É sugerir o acoplamento de forças: “a força do sensível do grito e a força insensível do que faz gritar”. (DELEUZE, 2002, p.67).

Mas, se as forças intensivas em Bacon se acumulam na Figura, posto que seus movimentos aparentes estão subordinados às forças invisíveis que se exercem sobre elas, produzindo deformações, em Sokurov essas forças intensivas se exercem no tempo das imagens, produzindo intensidades. Voltamos a afirmar, não são forças intensivas que surgem como resultantes de um tempo puro, um cristal do tempo. Muito menos do movimento. Mas um tempo que é força - “como pintar ou fazer que se ouça o tempo?” (DELEUZE, 2002, p.64). É a intensificação das forças que faz sentido antes de tomar um

rumo qualquer. Camadas de forças que se superpõem por acúmulos. Em “Mãe e Filho”, é a força que imprime a imobilidade, é nas imersões dos corpos em meios a paisagens que quase lhes apagam como almas turvas; força que pressiona na contensão ou na distensão dos movimentos, e que estão concentradas nos 73 minutos de duração, dos longuíssimos ou brevíssimos 53 planos que compõem o filme. Também a força do tempo se exerce na desfiguração (não na deformação, que não deixa de ser também uma forma de desfiguração, mas de uma outra natureza) provocada pela quebra da profundidade de campo, pelo apagamento das linhas que definiriam o figurativo, através da aproximação da figura do fundo, que se traduz numa imagem bidimensionalizada.

Todos esses elementos são agenciadores de forças que se inscrevem no tempo como anamorfoses, imagens que se dilatam, se alongam ou se esgueiram e que produzem distorções sutis, achatamentos e horizontalizações, que se realizam quando da composição das imagens com pares de espelhos, painéis de vidros, pincéis e tintas. No entanto, é preciso ver nessas anamorfoses uma inscrição temporal concentrada na imagem, anamorfoses compactadas, que é bem diferente das anamorfoses da videoarte, por exemplo, de Rybczinski, onde o tempo desenrola-se no espaço, obtendo figuras elásticas que se contorcem em espirais ao redor de si mesmas. Não é esse estilhaçamento das imagens, onde cada uma das linhas da imagem é uma camada temporal hipertrofiada, inscrevendo o tempo no espaço. Em Sokurov é a compactação do tempo, o exercício de uma força do tempo. Essa força do tempo está no belíssimo plano em que mãe e filho se postam de pé, entre álamos, árvores altíssimas, típicas da paisagem dos bálticos, que traçam uma força intensa sobre os corpos. Mas uma força que vem da suspensão temporal ou da sua pressão sobre o corpo da imagem. São as próprias sensações que estão



sob a ação dessa densidade temporal. São planos em anamorfoses os que vemos nas ruínas ancestrais de edificações distorcidas, alongadas e achatadas, tornadas massas plásticas.

É nesse sentido que a imagem de Sokurov se aproxima da pintura. Não porque tenha realizado alguns filmes em museus, como é o caso de “Hubert Robert, uma vida afortunada” ou mesmo por que tenha realizado “Arca Russa” num passeio por entre as inúmeras salas do Museu do Hermitage, ou ainda pela admiração que nutre pela pintura romântica ou pelos clássicos. Olhemos a longa e minuciosa seqüência de abertura de “Mãe e Filho” e estaremos diante da mais pura pintura, do confronto com a matéria plástica, com as questões que envolvem o movimento das formas, com o embate com a luz, com a tensão da cor. Não se trata apenas de uma imagem influenciada pela pintura romântica de Caspar David Friedrich, com paisagens grandiosas; nem mesmo de Munch, nem de sua leitura exaustiva dos mestres da pintura, como El Grego, Rembrandt ou Da Vinci. Também não é uma imagem da pintura apenas quando recusa a ilusão tridimensionalidade, assumindo a tela branca cinematográfica em sua planura (tal como Bresson já queria da sua imagem) . Ou ainda porque utiliza finos pincéis, como os tradicionais chineses, para pintar sobre as imagens em captura. Mas, porque sua imagem, é ela mesma, uma composição de forças. Da mesma ordem de força que impregna a germinação das maçãs de Cézanne. Ou ainda, da força inaudita da semente de girassol de Van Gogh. Mas, principalmente, da mesma ordem das forças que se exercem sobre a pintura de Francis Bacon. Uma imagem que, tal como descreve Deleuze a propósito da pintura de Bacon, não se presta à reprodução ou a invenção de formas, mas a captar forças. Se na história da pintura é Bacon, segundo Deleuze, quem dá uma das mais

maravilhosas respostas à pergunta: como fazer visíveis forças invisíveis? No cinema contemporâneo é Sokurov quem nos dá a ver, com grande intensidade, as forças invisíveis extraídas, no mais das muitas vezes, de procedimentos com as imagens que estão extremamente esvaziados, como por exemplo o plano-seqüência e a produção em tempo real. Dois recursos recorrentes na mídia, utilizados com a função de produzir uma idéia de verdade, e que Sokurov potencializa, quando, por exemplo, leva esses recursos ao limite em “Arca Russa”, não para aferir realidade, mas ao contrário, para potencializar a invenção de mundos desconexos, impossíveis, desrealizados. O que aparece com o seu longuíssimo plano-seqüência é menos o tempo real que os tempos múltiplos em um mesmo tempo.

São essas articulações nas imagens que se impõem como assinatura do cinema de Sokurov e que só convêm ao seu cinema. Como podemos ver nos planos gerais que guardam as paisagens em “Mãe e Filho”. Mais que a densidade de suas cores e do traço da pintura do romantismo alemão, que torna imprecisa qualquer separação entre a Terra e a abóbada celeste, são articulações de forças-perceptos e forças-afectos em devires intensivos. O que significa: esse cinema não é representação, não produz significados que lhe são anteriores ou posteriores. O que devém desse cinema é o visível e o sonoro como forças do tempo direto, cuja conseqüência é a pura intensidade. Trata-se de um tempo que se faz ver de forma direta, mas por suas forças intensivas. O que podemos ter nesse cinema vem de blocos intensivos de pura sensação. “A força está em estreita relação com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, quer dizer, sobre um ponto da onda, para que haja sensação” (DELEUZE, 2002, p.63). O cinema de Sokurov é toda matéria de tensões de forças intensivas. Em “Mãe e Filho”, enquanto mãe e filho têm sua

última conversa, há o som de passos que prolongam os passos do filho, apesar de ele estar imobilizado, deitado sobre o gramado do campo, paralisado e imerso na paisagem. São passos que multiplicam forças sonoras, dizem de uma permanência do caminhar no tempo e da desconstrução dos espaços como formas continuadas, e que instituem um regime intensivo. Forças que atuam sobre o paradoxo do corpo tensionado do filho e a expansão sonora do seu prolongamento, configurando uma paisagem sonora que se alonga no tempo. Sokurov parece então fazer cinema de um corpo sensível.

Talvez possamos melhor explicar sobre as forças que forçam a matéria filmica de Sokurov, ouvindo Deleuze contar a propósito das críticas que fizeram a Millet, que pintou trabalhadores rurais levando sacos de batatas como ofertório, críticas as quais respondia dizendo que a gravidade comum a ambos os objetos era mais profunda que a sua distinção figurativa: “o pintor se empenhava em pintar as forças da gravidade, e não o ofertório ou o saco de batatas” (DELEUZE, 2002, p.64). Do mesmo modo, é preciso ver nos sons de passos que se prolongam em “Mãe de Filho”, o esforço do artista em filmar as forças que habitam os espaços com as sensações, neste caso sonoras, da grandiosidade do amor de um filho por sua mãe. São os múltiplos espaços desse amor que ressoam, é necessário que se diga, dentro do próprio quadro, como composição de um mesmo plano. Os sons dos passos que se multiplicam são volumetrias sonoras que vivem na paisagem, adensam essa paisagem com marcas sonoras. Em “Taurus” também se escutam passos, não para dizer de alguém que chega ou sai, não se trata de um enunciado. É a força do signo sonoro, do movimento dos sons que diz presente. Desse modo, a película é tratada como matéria sensível sonora. Uma composição de forças sonoras que são expressão, e não enunciados, de intensidades de sensações.

Há um trabalho todo especial de Sokurov com o som, que para além de deixar de ter um carácter meramente ilustrativo ou redundante em relação à imagem, surge como um cinema sonoro paralelo ao cinema imagético. Sokurov nos convoca a fechar os olhos para ver o filme sonoro que ele criou. Há, inclusive, muitas vezes, um proposital descompasso, uma total dissidência entre o tempo da fala e da imagem, como numa seqüência em que pergunta o filho à mãe: É bom viver aqui? Uma pergunta que só se é feita exatamente um minuto depois do início do plano, produzindo um vazio pleno, descomunal. Como ocorre nos raros diálogos do filme, a pergunta é feita quase como se saltasse da tela em meio a uma massa imagética. Como se tivéssemos que apanhar essa pergunta também para nós, pois a ele sucede um longo silêncio até que ocorra alguma resposta. Nesse meio tempo, um intervalo que se prolonga numa imagem de movimentos extremamente contidos, entre a pergunta que salta quando já não se esperava por ela e algum movimento em resposta, somos nós que estamos sendo convidados a dizer qualquer coisa, a fazer qualquer coisa ante a imensidão do que assistimos. Estamos entre forças que nos suspendem nesse intervalo. Só então, passados esses longos instantes, à pergunta do filho, que se sucede a uma pausa que é pura suspensão temporal, é que ela responde: “não é mau viver aqui, mas de certa forma é opressivo”. E só. As palavras permanecessem no silêncio, se estendem outra vez. São esses tipos de anamorfozes surgem como resultados da intensificação de forças sobre o cinema de Sokurov. São anamorfozes sonoras, alongamentos no tempo do material sonoro.

O som – das palavras, neste caso em “Mãe e Filho” - permanece no tempo pelo intenso das forças do silêncio, sob pressão do vácuo silencioso que se produziu. O som dos passos, no mesmo filme, também permanecem no tempo intensificando o gesto do

caminhar do filho, momentos antes da morte da mãe. O outra vez é objeto desse processo de intensificação de forças em “O Nó” , um filme que é uma conversa entre Sokurov e o Nobel da Literatura Alexander Soljenitsine. Há um uma força para tornar o silêncio uma experiência sensível posta num primeiro plano. Há uma escuta do silêncio que vem dada em palavras. São os paradoxos da forças que retiram o silêncio da palavra. E, ao situar o silêncio nas palavras, o que aparece é a palavra, que não diz sobre as coisas, mas faz ver coisas. A palavra não diz, não significa, faz ver. Faz sonoro o que não se pode escutar. Os diálogos em “Mãe e Filho” também precisam ser compreendidos sob outro aspecto. Quando mãe e filho conversam, o verdadeiro falta, não se apresenta, uma vez que não é convocado. É quando o sentido da palavra é a palavra em estado de palavra, sem mais. Nick Cave expressa muito bem esse estado da palavra no diálogo em “Mãe e Filho”. “É estranhamente ineficaz, como se o amor e a compreensão entre os protagonistas tornassem a linguagem desnecessária. Ele não clarifica nada, não conforta, não faz surgir nenhum sentido” (SOKUROV, 1999, p.119). É isso mesmo que interessa nesse cinema. O diálogo também é solicitado para produzir modulações intensivas. Os diálogos não estão postos para explicar a relação entre mãe e filho, ou para comunicar situações, mas para que possam ser experimentados como blocos ou massas plásticas sensíveis.

Paulo Viveiros é preciso em suas observações sobre a relação de força que se estabelecesse entre imagens e sons no cinema de Sokurov e como essa relação alcança o domínio das artes plásticas:

“Sokurov trabalha o imaterial do cinema: o som - para além da luz (...) O som funciona como uma estrutura de peso que serve de base a toda a leveza da imagem. O som é uma arquitetura dos espaços que castiga e aprisiona a ação do protagonista. Isso não deixa de ser curioso, dadas as características leves do som que se propaga invisivelmente pelo ar (...)

Essa relação invertida do som/peso e da imagem/leve de Sokurov leva o cinema para o domínio das artes plásticas, onde as relações de estruturas foram alteradas e, assim, este se torna também uma instalação sonora. Tal como o grito dionisíaco, o som surge histórico das entranhas da natureza e dos alicerces da arquitetura e a partir daí funciona como metrônomo.” (SOKUROV, 1999, p. 83)

O que Viveiros nos diz é sobre a matéria sonora como matéria plástica, que comunica através de um conjunto de forças que a germina na captação desses ritmos. Explica: “se a pintura de Cézanne se tinha afastado do espaço renascentista e por isso tinha processado o caminho de regresso à superfície da tela através da cor, do mesmo modo, o som de Sokurov sai da tela e invade o nosso espaço e nos torna parte integrante do cinema”. (SOKUROV, 1999, p.84). Daí, diz Viveiros, o cinema de Sokurov ser experimentado como uma sensação háptica, ou seja, como uma visão das coisas à superfície do olho, com uma tal proximidade que quase o toca. Essa sensação do espaço, tal como disse Deleuze-Guatarri, se inscreve num espaço-liso: visão próxima, espaço háptico-táctil, linha abstrata. Um espaço que não é mais puramente óptico, mas uma matéria de fruição, de envolvimento, de aproximação e de ressonâncias.

Sokurov dá ao sonoro um tratamento muito próprio, manipulado em diferentes camadas sensoriais, tal como ocorre com as cores, sempre no limiar do monocromatismo, operando um delicado nível de combinação de tons, dando as imagens uma aparência vaga, às vezes mesmo de total apagamento das formas e com a presença de imagens atravessadas por poeiras, vapores, fumaças, chuvas e nevascas, como em “Confissões”, e na provocação de uma espécie de tatilidade dos ventos através de reflexos luminosos. Sokurov diz que seus filmes podem parecer muito quietos mas, no entanto, há uma energia na sua realização muito forte. “Ver um filme é uma experiência muito forte... um filme vemos com a alma” (SOKUROV, 1999, p.56). Pois o que é a quietude no filme de

Sokurov senão uma concentração de forças decorrente das intensidades do tempo? Então que olhemos suas paisagens desertas, desoladoras e rochosas, que participam a uma só vez do piar das andorinhas com seus gorjeios de Verão e com as amendoeiras em flor da Primavera, que por sua vez só fazem sentido na lógica paradoxal da existência do sim e do não a um só tempo, que ocorre como no diálogo em que a mãe diz não querer estar viva quando chegar a Primavera, pois não tem roupas para vestir, quando também já é Outono nos planos em que se vêem nuvens baixas e negras e alguma neblina. São todas as estações, não é nenhuma a um só tempo. Não são temporalidades que obedecem a uma lógica das mudanças de estações, são estações que se cruzam em função das forças e das intensidades do tempo.

No plano em que a moribunda mãe e seu filho estão na encosta, entre árvores, a luz muda, o dia entardece, clareia, há uma natureza que se transforma sob as forças de intensidades. Assim esses paradoxos temporais ocorrem na cena seguinte, quando já em casa, há um dos planos gerais em que a mãe aparece rejuvenescida e a sorrir. Depois a morte da mãe, que se dá durante um longo passeio do filho pelos bosques. De súbito, numa paisagem de dentro da terra, surge um plano do mar, onde um veleiro vagueia e se ouve batidas de sino. E então a mãe morta. Um plano apenas do braço e no dedo onde se encontra uma borboleta. A mãe tem sua mão acariciada por uma outra mão, a mão de uma jovem mulher. Essas imagens são dados de um cinema que não só é pura invenção. É um cinema também das pequenas percepções, do minúsculo, do diminuto, do mínimo, do delicado, sem que isso se imponha, uma vez que as imagens são, mesmo quando nos planos muito próximos, verdadeiras paisagens. Uma mãe moribunda e rejuvenescida; um veleiro e um sino a badalar; todas as estações a um só tempo: nas amendoeiras; nas

nuvens baixas e pesadas; no gorjear das andorinhas. Uma mão jovem sobre a mãe morta. Passos que estendem a imobilidade.

Há uma belíssima imagem que talvez possa dizer sobre esse mundo-Sokurov. Está numa entrevista concedida a Paul Schrader, em setembro de 1977. Sokurov diz assim: “Nasci numa pequena aldeia na Sibéria que já não existe; construíram uma central hidroelétrica e a minha pequena aldeia ficou submersa. Se quisesse visitar o lugar onde nasci, teria que apanhar um barco, viajar através das águas, e olhar para o fundo” (SOKUROV, 1999, p.129). Penso que esta imagem de alguém que toma um barco e viaja através das águas olhando ao fundo, nas suas profundezas, em busca dos lugares por onde percorreu parte de sua vida, pode nos dizer sobre a diferença original que preside o cinema de Sokurov. Seus filmes são como séries de intensidades sucessivas, cada um deles assume uma forma da série, que retorna na forma de outro. “Arca Russa” (2002), apesar de não fazer parte da trilogia em que se insere “Mãe e Filho” (1997), junto com “Pai e Filho” (2003) e do ainda por ser filmado, “Dois Irmãos e uma Irmã”, é o retorno dessa viagem em que é impossível delimitar fronteiras espaços-temporais. Sobre as águas turvas da usina, que cobrem a cidade siberiana, apenas pode submergir uma memória como acontecimento, aquilo que se eleva por um instante. Mas o que chega a superfície é a diferença, nunca o mesmo. Pois que, voltamos a citar Deleuze, em “Diferença e Repetição”, “a intensidade é uma forma de diferença como razão sensível. Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma”. (DELEUZE, 1988, p.356).

Assim, “Arca Russa” é ainda o eterno retorno de um outro, que não é “Mãe e Filho” na intensidade da suspensão temporal, mas que se liga ao tempo que é o Aberto, num filme que é fluxo contínuo. São imagens produzidas já numa outra temperatura,



jamais experimentada no cinema, que ocorre com uma câmera eletrônica, uma stedycam de mais de 30 quilos, com disco duro “Directors Friend”, que permitiu captar ininterruptamente os 97 minutos de imagens executando, sem nenhum corte, uma travessia por 35 salas do Museu do Hermitage, antigo palácio dos czares, em São Petersburgo. A stedycam é uma câmera que se integra ao corpo do operador, que traça um movimento no espaço. A câmera assume em “Arca Russa” um olhar que coincide com o de Sokurov, que se cola a sua fala e, de certa maneira operando dentro de uma lógica de permanência de uma mesma perspectiva imagética. Afinal, não há experimentações de lentes especiais que modulem a imagem, nem elementos de inserção pictórica. Há uma plasticidade de imagem, que é a da travessia feita a um só fôlego, numa imagem-arca que navega à deriva de uma linha traçada pelos corpos no espaço e no tempo. A câmara se move frente à cena, os atores transitam frente a câmera, câmera e atores se movimentam. Efetiva-se um corpo-câmera bailarino, com as demandas de um corpo performático, onde os movimentos, mesmo sob um traçado, se efetuam pelas intensidades de seus fluxos, às vezes contínuos, às vezes em pausas, em ritmos que se somam à música, aos silêncios, aos diálogos, aos ruídos, aos espaços sombrios, as cores, as passagens de uns e de outros, ao pouso sobre as obras ou aos recuos.

Corpo e câmera estão integrados e pulsam articulados a outros corpos. O alemão Tilman Buter, no papel de steadcanmen, esteve acompanhado por uma equipe de oito pessoas. Entre elas, Sokurov, com um pequeno monitor LCD e seu texto. Ao mesmo tempo em que dizia, em estado contínuo, seu texto, Sokurov dirigia os figurantes e atores, ladeado por um apontador, um assistente de câmera, outro de som, um tradutor, um iluminador e um assistente de fotografia. Todo essa estrutura mas que um mecanismo de

uma grande produção, exhibe um nível de integração desses corpos compostos como um processo de mergulho no incomensurável, como podemos perceber do que diz Tilman

Buter:

Durante as filmagens, eu avançava como um autômato, até tornar-me mais e mais improviso. Meu olhar se dirigia do monitor aos atores, ao caminho a minha frente, em direção aos quadros nas paredes. Às vezes, olhava unicamente pelo visor da câmera, depois pelo monitor...Há muita improvisação. Podemos comparar a tudo isso a um pedaço de jazz. Todos os músicos conhecem um pedaço... para mim havia um ritmo e, segundo o ritmo, eu fluuava e dançava. (VERTIGO:44:2002).

São imagens de temperaturas diversas, não apenas pelas mudanças de luz, cores e texturas, mas pelos movimentos que retalham múltiplos espaços. Um filme em tempo real, sem nenhum corte, sem montagem. Para além do fato de Sokurov romper com a tradição russa de Eisenstein, cujo cinema é pura montagem, por si só um fato significativo da própria idéia do cinema russo atual, o plano-seqüência de “Arca Russa” é um tempo de duração, um tempo intenso e, como disse Laymert Garcia, “tudo se passa como se o tempo da visita adquirisse a densidade temporal que se acumula no palácio como tempo da história russa do século 18 ao 20: tempo extenso paradoxalmente vivido como tempo intenso de um universo fechado.” (MACHADO, 2002, p.71). Mas, não se trata de uma experiência de um tempo cronológico. É um percurso atemporal, que tem como marco o século 18, onde personagens chegam para um baile no palácio, e termina numa espiral imensa do grande baile da Corte czarista, em 1913. Mas, como afirma Sokurov, o filme não se passa em épocas diferentes, absolutamente. “Estão Pedro, o Grande; Catarina II; Nicolau I e II, mas para mim é um espaço temporal único. Eu vivo

essa época. Para mim, nenhuma



*Cenas de “Arca Russa”, onde se vê Catarina II, criança e uma velha senhora.*

dessas épocas cessou. Elas não desaparecem”. Catarina II surge e desaparece, uma vez criança, outra já vez já mais velha; visitantes contemporâneos se cruzam com personagens de outros séculos e o Hermitage aparece deserto durante o cerco de Leningrado pelos nazistas. “Arca Russa” é uma memória virtual que se atualiza nos dois visitantes como agenciamento que presentifica ao mesmo tempo em que desconstrói.

Assim explica Laymert Garcia:

a visita se dá no presente de um movimento no espaço do palácio-museu, movimento sincrônico, entrelaçado, contudo, ao vai-e-vem e um movimento diacrônico... tudo se mostra num plano impalpável, como imagens fugidias no turbilhão da memória. ... É percepção direta do labirinto da memória. Não pode haver corte, apenas fluxo, não pode haver dialética, porque não há pólos em oposição; a rigor, não pode haver pensamento, porque tudo se passa no plano da experimentação. Se no final há compreensão, esta resulta não de uma operação intelectual, mas da vivência de um sem-número de emoções, sentimentos, sensações que pertencem a determinado espaço-tempo, a um mundo, por sinal evanescente. (GARCIA,2002, p.75).

Há, portanto, muitos tempos no tempo real de Sokurov: temporalidades históricas diversas, tempos musicais, tempos suspensos na pintura dos grandes mestres, tempos intensos do cinema que ecoam por contraste. O intensivo nas imagens de Sokurov surge ainda pela multiplicidade temporal ou em paradoxos temporais, como síntese. É um filme que ocorre absolutamente no transcurso do tempo presente. Como dissemos, não há nunca *raccord*, é puro fluxo intensivo. O *raccord* institui idas e vindas, deslocamentos espaciais e temporais, como se o presente parasse para recordar algo que passou ou se furtasse de sua existência para projetar o que virar. Em Sokurov, o que está suspenso, pesando, esticado, comprimindo, quer dizer, sob o domínio de forças, é o próprio presente na sua condição de presente. Mas como parte absoluta do plano. Não é a bela fórmula do cinema de *vidente*, da *deambulação*, da qual refere-se “Imagem-Tempo”. Há uma outra busca no cinema de Sokurov, uma diferente imagem, que está infectada (no sentido da “Arte é infecção”, do qual fala Tolstoi) de uma espécie de efemeridade, que aponta para uma não repetição, que é radical. Trata-se de uma tentativa de criar um presente absoluto temporal: o presente é efetivamente habitado por todos os tempos. É como dizer, este é um mundo outro, onde, para além dos lençóis do tempo, há um só bloco temporal de todos os tempos que não apenas se tocam em suas pontas, mas que são um só tempo. Isso não significa, de modo algum, que “Arca Russa” seja negação dos cinemas modernos. Há, ao contrário, até mesmo citações, como a *felliniana*, de “La Nave Va”.

No entanto, a imagem de Sokurov não é apenas uma outra em relação a Imagem-Movimento, esta que suscita já uma imagem do tempo, que constitui o tempo sob sua

forma empírica, o curso do tempo. Quer dizer, uma imagem fundamentalmente ligada à representação indireta do tempo. Também não é a imagem transcendental, no sentido que Kant dá ao termo, que é quando o tempo sai dos eixos, se apresenta em estado puro. Portanto, não é a Imagem-Tempo do cinema moderno, em que o tempo é que subordina o movimento - como movimento em falso, tornado aberrante por essência, movimento que então depende do tempo. As novas forças que se articulam na imagem de Sokurov diferem da forma clássica e também da moderna porque são imagens que subordinam o tempo à intensificação de uma pura sensação. Como aponta João Nisa,

dos dez minutos da ‘Sonata para Hitler’, de ‘Trabalho Paciente’ ou de ‘Para os Acontecimentos no Trans Cáucaso’, aos 327 minutos de ‘Vozes Espirituais’, passando pelos 73 de ‘Mãe e Filho’ e pelos 77 de ‘Páginas Escondidas’, (acrescento, passando pelos 96 minutos do plano-seqüência de ‘Arca Russa’) o seu cinema assume-se como uma singular experiência da duração, no interior da qual a ausência de qualquer tipo de oscilação ou de clímaxes narrativos dá lugar a uma lentidão povoada por micro-acontecimentos, por diferenças infinitesimais, que se podem manifestar tanto no plano como relativamente à totalidade da seqüência. (SOKUROV, 1999, p.70).

## BIBLIOGRAFIA CITADA

AUMONT, Jacques , **À quoi pensent les filmes**, 1996.

..... “A Imagem”, Campinas, SP, Papirus, 1990.

**BHABHA, Homi**

BLANCHOT, Maurice, “**Le Livre à Venir**”, Collection folio-essais, Editions Gallimard, Paris, 1986

BAZIN, André , **Qu’est-ce que le cinema?** , Paris, 1981.

BENJAMIN, Walter , “**Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única. Infância em Berlim por volta de 1900.**”, Imagens do Pensamento, São Paulo, Brasiliense, 1987.

BOUQUET, Stéphane (1998), “**Mère et Fils d’Alexandre Sokourov**”, in Cahiers, 521/Fevereiro. 27-29

BASBAUM, Ricardo, “**Além da Pureza Visual**”, editora Zoouk, Porto Alegre, 2007.

BOUANINCHE, Arnaud, “**Gilles Deleuze, une introduction**”, Pocket, Paris, 2007.

DUBOIS, Philippe, **Cinema, Vídeo, Godard**, Cosac Naify, São Paulo, 2004.

DIETSCH, Bruno, “**Alexandre Sokourov**”, L’Age d’homme, Lousanne, Suíça, 2005.

DELEUZE, Gilles, “**L’ île Dèserte et autres textes**”, Paris-Minuit, Paris, 2002.

..... “**Conversações**”, Editora 34, São Paulo, 1992.

..... “**Imagem-Tempo**”, Brasiliense, São Paulo, 1990.

..... “**Francis Bacon, Lógica de la Sensación**”, Arena Libros, Madrid, 2002.

DELEUZE, Gilles/GUATARRI, Felix, “**Mil Platôs**”, Vol. 11, São Paulo, Ed.34, 2000.

..... **“O que é Filosofia?”**, Editora 34, São Paulo, 1992.

FOUCAULT, Michel, **“As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas”**, São Paulo, Martins Fontes, 1985.

..... **“Arqueologia do Saber”**, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

..... **“Isto não é um cachimbo”**, São Paulo, Paz e Terra, 1989.

.... **“Ditos e Escrito. Estética: literatura e pintura, música e cinema”**, Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2001.

MACHADO, Álvaro (org.) **“Aleksander Sokurov”**, Cosac&Naify- Mostra, São Paulo, 2003.

MAGRITTE, R. Catálogo de exposição de 1961.

MACHADO, Arlindo, **“Máquina e Imaginário”**, São Paulo, Edusp, 1983.

..... **Pre-Cinema & Pós-Cinema**, Campinas (SP), Papyrus, 1997.

MACHADO, Roberto, **“Deleuze e a Filosofia”**, Graal, Rio de Janeiro, 1990.

RANCIERE, Jacques, **“O cinema como pintura?”**, in: “Alexander Sokurov”, edições da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema de Portugal, Julho de 1999.

..... **“La fable cinématographe”**, Paris, Seul, 2001.

SOKUROV, Alexander, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema de Portugal, Julho.Lisboa, 1999.

PELBART, Peter Pal, **“Vida Capital, ensaios de biopolítica”**, São Paulo, Iluminuras, 2003.

QUINTANA, Angel, **“Jean Renoir”**, Cátedra, 1998

## CONCLUSÕES



## **BIBLIOGRAFIA GERAL**

AUMONT, Jacques, **Las Teorías de los cineastas**, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2002.

..... **À quoi pensent les filmes**, 1996.

..... **A Imagem**, Campinas, SP, Papirus, 1990.

BORGES, Jorge Luis, **Obras Completas**, Rio de Janeiro, Globo, 1999.

BAUDELAIRE, Charles, **A Modernidade de Baudelaire**, Paz e Terra, São Paulo, 1988.

BELLOUR , Raymond, **A Dupla Hélice**, in: Imagem Máquina, 214/229 , 1993, Editora 34, Rio de Janeiro.

BAUDRILLARD, Jean, **Simulacros e Simulação**, Antropos, Relógio d'Água, Lisboa, 1991.

BAZIN, André , **Qu'est-ce que le cinema?** , Ed. Du Cerf-Corlet, Paris, 2002.

BOUQUET, Stéphane (1998), **Mère et Fils d'Alexandre Sokourov**, in Cahiers, 521/Fevereiro. 27-29

..... **Cahiers do Cinema**, n.521,1998.

BOUANINCHE, Arnaud, Gilles Deleuze, une introduction, Pocket, Paris, 2007.

BENJAMIN, Walter, **Obras Escolhidas, T.1. Magia e Técnica, arte e política**, São Paulo, Brasiliense, 1985

..... **“Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única. Infância em Berlim por volta de 1900.”**, Imagens do Pensamento, São Paulo, Brasiliense, 1987.

.....**Obras Escolhidas. T. III. Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do capitalismo**, São Paulo, Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri, **Matéria e Memória**, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, Martins Fontes, São Paulo, 1999.

BENSMAIA, Reda, **Um philosophe au cinéma**, Magazine Littéraire, n. 257, septembre, 1988.

BRESSON, Robert, **Notas sobre o cinematógrafo**, Elementos Sudoeste, Porto, Portugal, 2000.

CAMPOS, Haroldo, **A Arte no Horizonte do Provável**, Perspectiva, São Paulo, 1977.

CALVINO, Ítalo, **Seis Propostas para o Próximo Milênio**, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo, Cinema 2**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.

..... **Imagem-Movimento, Cinema 1**, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

..... **L'île Déserte et autres textes**, Paris-Minuit, Paris, 2002

..... **Conversações**, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.

..... **Foucault**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1988.

..... **Qu'est-ce que l'acte de création?**, Trafic, n.27, P.O.L. autonome, 1988.

..... **Diferença e Repetição**, Graal, Rio de Janeiro, 1988.

..... **Francis Bacon, Lógica do Sentido**, São Paulo, Perspectiva, 2003.

..... **Francis Bacon, Lógica de la Sensación**, Arena Libros, Marid, 2002.

.... **Kafka, por uma literatura menor**, Rio de Janeiro: Imago, 1977.

.... **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987

DELEUZE-GUATARRI, **O Que é a Filosofia?**, Editora 34, Rio de Janeiro, 1992.

..... **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 1, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.

DIETSCH, Bruno, **Alexandre Sokourov, L'Age d'homme**, Lousanne, Suíça, 2005.

FOUCAULT, Michel, **Vigiar e Punir**, Vozes, Petrópolis, 1988.

..... **Arqueologia do Saber**, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2002.

..... **As Palavras e as Coisas**, São Paulo, Martins Fontes, 1985.

..... **Isto não é um cachimbo**, São Paulo, Paz e Terra, 1989.

..... **Ditos e Escrito. Estética: literatura e pintura, música e cinema**, Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2001.

FRANÇA, Andrea, **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo**, 7 Letras, Rio de Janeiro, 2003.

GUATARRI, Felix, **Caosmose**, Um Novo Paradigma Estético, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

GIL, José Nuno, **Anotações de sala de aula, curso de Estética e Modernidade**, do Departamento de Filosofia, da Universidade Nova de Lisboa, 2004-2005.

HOYEHE, François-Bernard, **Quelque Chose de Martial Techique, symbolique et Stratégique**, in: Cahiers de Mediologie, n.11, Communiquer-Transmettre, Gallimard, Paris, 2001.

HEIDEGGER, Martin, de 1938, **A Época das Concepções do Mundo** (Die Zeit des Weltbildes)

..... **A Questão da Técnica**, in: Cadernos de Tradução, São Paulo, USP, 1997.

.....**La Época de la Imagen Del Mundo**, in: Caminos Del Bosque, Madrid, Alianza, 1996.

HUSSERL, Edmundo, **Os Pensadores**, Abril Cultural, São Paulo, 1980.

KANT, E. **Crítica da Faculdade do Juízo**, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

LYOTARD, Jean-François, **O Pós-Moderno**, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1988.

LINS, Daniel, Expressão: **Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa**, Forense, Rio de Janeiro, 2007.

..... (org.) **Nietzsche Deleuze Imagem Literatura Educação**, Forense, Rio de Janeiro, 2007.

MACHADO, Roberto, **Deleuze e a Filosofia**, Graal, Rio de Janeiro, 1990.

..... **Nietzsche e a Verdade**, Graal, São Paulo, 1999.

..... **Nietzsche e a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.

MACHADO, Arlindo, **Máquina e Imaginário**, São Paulo, Edusp, 1983.

..... **Pré-Cinema & Pós-Cinema**, Campinas (SP), Papirus, 1997.

MACHADO, Álvaro (org.) **Aleksander Sokurov**, Cosac&Naify- Mostra, São Paulo, 2003.

MARRATI, Paola; Zourabichvili, François; Sauvagnargues, Anne, **Le Philosophie de Deleuze**, Quadrige-PUF, Paris, 2004.

MARINETTI, F. T. "**Fundação e manifesto do futurismo**", U. Boccioni, C. Carrá, L. Russolo, G. Balla e G. Severini. "Manifesto dos pintores futuristas". In: O Futurismo Italiano. Aurora Fornoni Bernardini (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1980.

METZ, Christian, **A significação no cinema**, Perspectiva, 1977.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**, Cia das Letras, 2005, São Paulo.

.....**Considerações Intempestivas**, 333, 1983.

PELBART, Peter Pal, **Vida Capital, Ensaios de Biopolítica**, São Paulo, Iluminuras,

2003.

..... **O Tempo Não-Reconciliado**, Perspectiva, São Paulo, 1998.

..... **A Vertigem por um fio**, Iluminuras-Fapesp, São Paulo, 2000.

PARENTE, André, **Imagem Máquina**, A Era das Tecnologias do Virtual, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.

.....**Narrativa e Modernidade, Os Cinemas não-narrativos do pós-guerra**, Papirus, Campinas, São Paulo.

PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve**, éd. Gallimard.

QUINTANA, Angel, **Jean Renoir**, Cátedra, 1998.

ROSENBERG, Harold, **A Tradição do Novo**, Perspectiva, 1974.

RANCIERE, Jacques, **O cinema como pintura?**, in: “Alexander Sokurov”, edições da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema de Portugal, Julho de 1999.

..... **La fable cinématographe**, Paris, Seul, 2001.

RAJCHMAN, John, **As Ligações de Deleuze**, Lisboa, Temas e Debates, 2002.

SANTOS, Laymert Garcia, **Politizar as Novas Tecnologias**, Editora 34, São Paulo, 2003.

SYLVESTER, D., **Entrevista com Francis Bacon**, Debolsillo, Barcelona, 2003.

.....L'Art de l'impossible, ed. Skira, Paris.

SHIRANI, Takashi, **Deleuze et une philosophie de l'immanence**, L'Harmattan, Paris, 2006.

SOKUROV, Aleksander, **Cinemateca Portuguesa**, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-

Museu do Cinema, Julho de 1999.

TARKOVSKI, André, **Esculpir o Tempo**, Martins Fontes, São Paulo, 1998.

VAN, Gogh, **Cartas a Théo**, L&PM, Porto Alegre, 1986.

WENDERS, Wim, **A Lógica das Imagens**, Edições 70, Lisboa, sem data.

.....**El Acto de Ver**, ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 2005.

.....**Olhos não se compram**, Editora Schwarcz, São Paulo, 1987.

## **JORNAIS-REVISTAS**

PELBART, Peter Pal, Jornal OPOVO, Vida e Arte, 2004.

BAECQUE, A.- OLIVIER, J. , Cahiers du cinéma, nº 521, Paris, 1998.

## **VÍDEOS**

**América**, João Moreira Salles e Nelson Brissac Peixoto.

## **FILMES**

“Roma Citta Aperta” (1944-45), de Roberto Rossellini

“La Terra Treme” (1948), Luchino Visconti,

Griffith, “O Nascimento de uma Nação” e “Intolerância”.

Nashville”, Robert Altman

Vittorio DeSica, em “Umberto D”,

Friedrich Murnau, Aurora, “Nosferatu”

“A Noite de São Silvestre”, de Lupu Pick

Serguei Eisenstein, “O Encouraçado Potemkin”

Strambolli

Europa 51

Cidadão Kane, de Orson Welles

A Dama de Shangai, de Orson Welles.  
Arca Russa, de Aleksander Sokurov  
Mão e Filho, de Aleksander Sokurov  
Festim Diabólico” (1948), de Alfred Hitchcock  
“Eu te amo, eu te amo”, de Alan Resnais  
“O Olhar de Ulisses”, de Teo Angelopoulos

## **FILMOGRAFIA DE ALEKSANDER SOKUROV**

### **1. A Pedra (Kamen)**

Produção:Rússia,1992-88min.

Um encontro de um jovem guarda do Museu Tchecov com Tchecov, que acaba de regressar ao mundo dos vivos após uma longa ausência, só que ele encarna a um só tempo diversos papéis, surgindo às vezes como um doutor, padrasto do rapaz ou amante. É também um embate que coloca de um lado um homem que deixou um poderoso legado intelectual artístico e, de outro, seu herdeiro contemporâneo. O filme é de um preto-e-branco evanescente, acompanhado por uma trilha sonora repleta de silêncios, respirações, sons naturais e fragmentos de música clássica.

### **2. A Voz Solitária Do Homem**

Produção:"OdínkiGolosTcheloveka"-Rússia,1978,87min.

Filmado em 1978, o primeiro longa-metragem de Sokurov foi baseado na obra do escritor soviético Andrej Platonov. Passa-se na década de 20, durante os anos pós-revolução.

### **3. Arca Russa (Rússki Kovtcheg)**

Produção:Rússia,2002.97min.

Arca Russa foi filmado em um plano-sequência único, sem cortes, de 97 minutos, que atravessa 35 salas do museu, onde se cruzam diferentes períodos, através de Pedro, o Grande; Catarina, a Grande; Catarina 2ª; Nicolau e Alexandra; a última ceia dos Romanov; o último baile do império russo. Foram utilizados cerca de três mil figurantes na filmagem, que aconteceu em 23 de dezembro de 2001.

### **4. Dolce... (Niézhno...)**

Produção:Rússia,1999.60min.

É sobre o escritor japonês Toshio Shimao, morto em 1986, com depoimentos de sua viúva, Miho Shimao.

### **5. Dolorosa Indiferença (Skórbnoie Bestchúvstvie)**

Produção:Rússia,1983.110min.

Um homem decide permanecer em um esconderijo enquanto espera que os problemas de sua existência sejam resolvidos, que a história dê um basta nas tragédias e que a sociedade não produza novos horrores. O filme é uma antologia dos recursos que posteriormente seriam desenvolvidos pelo cineasta, como cenas documentais justapostas a imagens distorcidas e dissonâncias na montagem.

**6. E Nada Mais** (I Nitchego Bolche)

Produção:Rússia,1982.70min.

O filme trabalha sobre a coalizão anti-hitleriana da URSS, Grã-Bretanha e dos Estados Unidos, que foi constituída contra a política nazi nos anos 1939-45. São imagens de arquivo únicas, filmadas por operadores de diferentes países combatentes. Os líderes aliados, Stalin, Roosevelt e Churchill fazem parte de um mosaico de pessoas anônimas.

**7. Elegia** (Elégua)

Produção:Rússia,1986.30min.

Segunda Elegia da série de ensaios poéticos e visuais.Tributo ao legendário cantor erudito russo Fiodor Shaliapin (1873-1938), centrado na remoção de seu corpo do cemitério Batignolles, em Paris, para Novo-Devitchye, em Moscou, no ano de 1986. A reprodução do arquivo de imagens pessoais do protagonista escapa à ordem cronológica, sendo submetido à lógica de sua experiência individual, subjetiva.

**8. Elegia a Rússia** (Elégua Iz Rossii)

Produção:Rússia,1992.68min

Sétima elegia, desenhada como uma linha única, de fluxo contínuo. Inexistem costuras ou emendas e aqui, mais uma vez, o tempo não tem começo ou fim. As imagens se sucedem: às portas da morte, os espasmos finais de um corpo, que não surge como um corpo humano, mas como um par de mãos e uma voz à míngua, vendo sua força se esvaír.

**9. Elegia de São Petersburgo** (Peterbúrgskaia Elégua)

Produção:Rússia,1990.38min.

Quarto filme da seqüência das Elegias, este Elegia de São Petersburgo consiste de duas partes, conectadas entre si: a trajetória da família Shaliapin e a vida dos habitantes da São Petersburgo contemporânea. O ex-ator hollywoodiano Fiodor Shaliapin volta para visitar sua cidade natal 60 anos depois de deixar o país, ainda criança, com a família. Shaliapin é filho do cantor erudito russo Fiodor Shaliapin (1873-1938), protagonista de Elegia (1986).

**10. Elegia de uma Viagem** (Elégua Dorógui)

Produção:Rússia/Holanda/França,2001.47min.

Um homem embarca sozinho numa viagem, cruza planícies nevadas, fronteiras e mares para chegar a Holanda a fim de chegar ao museu Boijmans, em Rotterdam para encontrar o quadro de Peter Saenredam, "St. Mary's Square".

**11. Elegia a Moscou** (Moskóvskaia Elégua)



Produção:Rússia,1986.88min.

Terceiro documentário da série Elegias, cuja figura central é Andrei Tarkovski (1932-1986), importante realizador do cinema russo, diretor de Solaris (1972), O Espelho (1974), Stalker (1979) e O Sacrifício (1986).

#### 12. **Elegia Oriental** (Vostótchnaia Elégua)

Produção:Rússia,1996.45min.

Oitava Elegia, viagem a um insólito vilarejo japonês, onde paisagem, casas, objetos e pessoas surgem turvos, quase imateriais, deixando-se levar pela névoa.

#### 13. **Elegia Soviética** (Soviétskaia Elégua)

Produção:Rússia,1990.37min.

Esta quinta Elegia é um retrato devastador de Boris Ieltsin, em que o líder russo é removido da arena pública dos discursos e da propaganda oficial para ser colocado no espaço do silêncio e do tempo contínuo.

#### 14. **Hubert Robert: Uma Vida Afortunada** (Rober. Stchastlívaia Zhizn)

Produção:Rússia,1996.26min.

Convidado a realizar um documentário sobre grandes mestres europeus do acervo do Hermitage, Sokurov escolheu um dos nomes menos célebres: Hubert Robert, pintor francês que atuou na passagem para o século 19, que pintou nostálgicas paisagens e magníficas ruínas.

#### 15. **Mãe e Filho** (Mat I Syn)

Produção:Rússia/Alemanha,1997-70min.

Mãe e filho vivem um profundo amor. Ela está gravemente enferma e o filho dedica-se a atender seus desejos. Eles são os últimos habitantes de um vilarejo abandonado.

#### 16. **Maria** (Elegia Camponesa) (Maria (Krestíanskaia Elégua))

Produção:KrestíanskaiaElégua)",Rússia,1978.41min.

O primeiro documentário realizado por Sokurov é também a primeira da série das "Elegias".É um réquiem em memória de uma camponesa russa que cresceu e seguiu as tradições durante toda sua vida. São duas partes. A primeira, em cor, mostra o cotidiano de Maria no trabalho no campo, banhando-se em um rio e em férias na Criméia. A segunda, em preto-e-branco, se passa nove anos depois: Maria morreu e com ela as tradições e costumes de toda uma época.

**17. Moloch (Mólokh)**

Produção:Rússia/Alemanha/França,1999.102min.

Moloch é o nome dado a uma divindade maligna adorada por diversas culturas antigas \_ gregos, cartagineses e judeus idólatras. Um ídolo pagão associado a sacrifícios humanos, sendo conhecido também como "Príncipe do Vale das Lágrimas" e "Semeador de Pragas". O filme apresenta Adolph Hitler e sua amante Eva Braun, nos Alpes da Bavária, na primavera de 1942. Eva Braun dança nua no terraço de uma fortaleza. Ela sabe que está sendo vigiada. Ela mata o tempo como pode enquanto espera seu amante, Hitler.

**18. O Segundo Círculo (Krug Vtorói)**

Produção:Rússia,1990.92min.

Com a morte de seu pai, um jovem volta a sua terra natal. No apartamento, ele se vê frente a tarefa de cuidar do cadáver do pai e dos preparativos para o enterro.

**19. O Sonho do Soldado (Soldátski Son)**

Produção:Rússia,1995.12min.

Um soldado no limite entre a paz e a guerra. Este curta-metragem é uma espécie de esboço, de estudo lírico para o documentário Vozes Espirituais, sobre o militarismo e a ameaça de conflito que paira sobre a alma russa. Filmado na fronteira do Tadjiquistão com o Afeganistão, mostra jovens combatentes em suas tarefas cotidianas de patrulhamento.

**20. Confissões - Parte 1 e 2. (Povínnost)**

Produção:Rússia,1998.104min-156min.

Diário de um capitão, apresentado como uma sublime confissão. Estruturado em cinco episódios de mesma duração. Descreve as tarefas cotidianas e a rotina a bordo da embarcação, ancorada em Murmansk para patrulhar o Ártico.

**21. Os Dias do Eclipse (Dni Zatména)**

Produção:Rússia,137min,1988.

Um jovem doutor faz uma viagem de trabalho a uma insólita e despovoada cidade da Ásia Central. Um calor infernal, pessoas bizarras, previsões assustadoras, uma conversa com um amigo morto, intervenções de alienígenas.

**22. Páginas Ocultas (Tíkhie Stranítsy)**

Produção:Rússia,1993.77min.

Uma leitura insubordinada da obra "Crime e Castigo", de Dostoiévsky. As características históricas de um modo de vida, sejam elas apresentadas pelo ambiente ou pelo figurino, são exibidas às vezes de maneira concreta, em outras apenas sugeridas.

**23. Sacrifício Vespertino (Zhertva Vetchérniaia)**

Produção:Rússia,1984.20min.

Um documentário sobre as comemorações de Primeiro de Maio em São Petersburgo (antiga Leningrado). Exibe uma procissão de manifestantes exaustos, onde Sokurov faz referência ao modo de apresentar as massas instaurado por Eisenstein, em que a parte funciona como metáfora do todo, o indivíduo toma o lugar do anônimo, símbolos se revelam nos detalhes da multidão. Todos estes postulados são revistos por meio de uma lente contemporânea: não há mais líderes e os movimentos sociais perderam seu sentido e estão à deriva.

**24. Salvai e Protegei** (Spassi I Sokhrani)

Produção:Rússia,1989.167min.

Um leitura de "Madame Bovary", de Flaubert. Emma Bovary fala em francês com todos seus amantes russos, tornando-se uma mulher estranha ao meio em que vive. Sobre a Emma sokuroviana pesa um dever erótico que fará dela uma espécie de demônio perdido e solitário.

**25. Sonata para Hitler** (Sonata Dliá Guítlera)

Produção:Rússia,1979.11min.

Sonata para Hitler é uma montagem de imagens de arquivo sobre o fim da guerra entre Alemanha e Rússia: generais nazistas e suas vítimas, paisagens devastadas, cenários de horror generalizado.

**26. Sonata Para Viola** (Dmítiri Chostakovitch)

Produção:Rússia,1981.80min

Iniciada pelo diretor Semen Aranovich, uma biografia de Shostakovich, Sokurov editou o material de arquivo para o filme. O resultado desta colaboração é uma meditação musical sobre o silêncio artístico, mostrando como o compositor foi obrigado a lidar com a repressão do regime de Stalin. Na montagem, imagens reais do cerco a Leningrado (hoje São Petersburgo), de paradas militares e de Shostakovich em meio a seus familiares.

**27. Taurus** (Tieliéts)

Produção:Rússia,2001.94min.

Segundo filme da tetralogia de personalidades do século 20, Taurus trata dos últimos momentos de Lênin, seu isolamento. O líder russo aguarda a morte em uma casa cedida pelo Estado, vigiado e rodeado de pessoas estranhas e por sua mulher.

**28. Um Exemplo de Entonação** (Primer Intonátsii)

Produção:Rússia,1991.48min.

Segundo documentário com Boris Ieltsin onde Sokurov conversa com o então presidente russo e membros de sua família, operação que revela inseguranças do estadista, suas vulnerabilidades e angústias.

**29. Uma Simples Elegia (Prostáia Elégua)**

Produção: Rússia, 1990. 20 min.

Documentário realizado em cinco planos-sequências. Um retrato da Lituânia durante o período do bloqueio econômico imposto pela Rússia, filmado nas ruas de Vilna e nos salões do parlamento. O silêncio que domina Uma Simples Elegia só é quebrado pelos assombrosos acordes emitidos pelo piano do presidente Vitautas Landsbergis, trancado em seu gabinete, imerso em meditação profunda, tocando os "Noturnos" de Ciurlionis, compositor russo.

**30. Uma Vida Humilde (Smirênaia Zhizn)**

Produção: Rússia, 1997. 75 min.

Uma velha senhora vive sozinha numa antiga e solitária casa perdida nas longínquas montanhas do vilarejo de Aska, no Japão, onde passa os dias ocupada por pequenas tarefas, silenciosamente costurando quimonos, cozinhando e comendo, mantendo o fogo aceso, penteando o cabelo. Como uma oração final, ela declama um singelo haicai sobre solidão e perda.

**32. Vozes Espirituais Parte 1 e Parte 2**

Produção: "Dukhóvnyie Golossá", 1995. 158 min.

Filmado nas áridas fronteiras do Tajiquistão com o Afeganistão, tem duração de cinco horas e meia e está dividido em cinco partes, em lugares onde a guerra e seus exercícios são parte da rotina. Um diário de guerra em que os jovens combatentes são descritos.

**33. O apartamento de Kozintsev – 1998**

Segundo filme da série "O Jornal de Sant Petersburgo" é consagrado ao cineasta soviético Grigory Kozintsev, dos Estúdios Lenfilm. Seu apartamento, onde vive sua viúva, é uma espécie de museu, onde estão objetos, fotos, livros e seus filmes.

**34. Inauguração do Monumento a Dostoiévski (Peterburgki Dnevnik Otkrytie**

Pamiatnika Dostoevskomu).

Filme integra a série de documentários "Jornal de Sant Petersburgo", como celebração a vida cultural urbana, sendo o primeiro, onde é visto a avenida Vladimírski, local onde foi erigido o monumento, próximo a casa onde viveu Dostoiévski.

**35. Elegia a Rússia – 1999**

Um corpo em agonia. Retratos de mulheres e homens idosos nos seus últimos dias de vida, no interior da Rússia, nas cidades do Volga.

**36. Conversa com Soljenitsyne – 1998.**

Retrato de Alexandre Soljenitsyne, autor das célebres novelas sobre a revolução russa e os campos de concentração soviéticos. É um filme centrado nas atitudes do escritor, seus pensamentos e sua vida.

**37. Pai e Filho – 2003**

Segundo e uma trilogia iniciada com “Mãe e Filho”, o filme apresenta dois homens, o pai e seu filho, que compartilham um mesmo apartamento num país indeterminado, uma época sem data. A mãe morreu há alguns anos e o pai é um militar da reserva. A imagem do filme tem influência da escola europeia do século 19, principalmente do inglês John Mallord William Turner, em tons sépia, e a música nostálgica de Andrei Sigle.

**38. Mozart Réquiem – 2004.**

Espectáculo musical Mozart. Réquiem gravado, ao vivo, na sala da filarmônica de Sant Petersburgo no final do inverno de 2004.

**39. O Sol.**

Produção:Rússia. 2005. 110min.

O filme apresenta o imperador Hirohito, ao final da Segunda Guerra Mundial, quando assina a rendição do Japão frente à ocupação pelos Aliados e a renúncia à sua ascendência divina, da deusa do sol, inscrita na história imperial do Japão.

**40. Aleksandra - 2007, 90 min., 35 mm.**

Gravado na Chechenia, é um filme em forma de conto, onde o que interessa é o espírito de paz da população que vive numa área de conflito. Conta sobre a visita de uma avó a seu neto, um oficial que vive na caserna e encontra mulheres chechenias. A avó põe questões, escuta e depois ela nada fala. Não há conflito, as pessoas se compreendem.

**41. O Homem - 1980.**

O filme é um ensaio de juventude. O homem deseja filmar a morte, ou sua aproximação, construir cada cena como um dispositivo preparatório, confrontando o corpo dos atores com o seu desaparecimento. É um cinema de um ato final.

**35. Trabalho e Paciência – 1985-1987**

**36. Império – 1986**

**37. A propósito dos fatos em Transcaucasel – 1989**

**38. Uma retrospectiva de Leningrado, 1957-1990 – 1990.**