

A ruptura da imagem-tempo: cinema e gênese do pensamento em Deleuze

Time-image rupture: cinema and the genesis of the thought in Deleuze

Resumo

Nos livros *Cinema 1* (1983) e *Cinema 2* (1985), Gilles Deleuze não descreveu uma, mas duas rupturas do sistema sensório-motor. No capítulo 7, do segundo livro, o autor empreende um recuo em direção à gênese do pensamento na filosofia e no cinema: o que, na imagem, força o cinema a pensar? A primeira ruptura, que diz respeito à imagem-movimento, já fora concebida em *Diferença e Repetição* (1968), como o choque que interrompe o prolongamento das recognições para dar lugar a um pensamento não-representativo. A segunda ruptura, à qual este artigo prioritariamente se dedica, diz respeito à quebra de ligação entre homem e mundo. Isso forçará Deleuze a produzir uma filosofia do impensável e da impotência.

Palavras-chave: Deleuze, cinema e filosofia, imagem-tempo, pensamento

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – eduardobrandao@pinto@gmail.com

Recebido em: 22/05/2024 Aceito em: 22/10/2024

Abstract

In the books Cinema 1 (1983) and Cinema 2 (1985), Gilles Deleuze describes not one but two ruptures of the sensory-motor system. In Chapter 7 of the second book, the author delves into the genesis of thought in philosophy and cinema: what, within the image, forces cinema to think? The first rupture, concerning the movement-image, had already been conceptualized in Difference and Repetition (1968) as the shock that interrupts the extension of recognitions to give rise to non-representational thought. The second rupture, to which this article is primarily dedicated, concerns the breaking of the link between man and world. This forces Deleuze to produce a philosophy of the unthinkable and of impotence.

Keywords: Deleuze, cinema and philosophy, time-image, thought

“Se você foi precavido, se você fez sua ruptura, não com o mundo, mas de sua ligação com o mundo, se você fez a dissolução de sua pessoa, então você tem uma pequena chance. Senão...”

Gilles Deleuze

O choque da imagem-movimento

Ao iniciar a aula de 30 de outubro de 1984, com que começava seu quarto e último curso sobre cinema, Gilles Deleuze sugeria que talvez ele já não tivesse muito a dizer sobre o tema e que, então, deveria dar um passo atrás, para tratar do problema mais elementar que poderia tocar tanto à filosofia quanto propriamente ao cinema: o que, em ambos os campos, surge para nos forçar a pensar? Qual o possível “encontro entre a imagem do pensamento e a imagem cinematográfica?”¹ Nos três anos anteriores, seus cursos haviam constituído uma taxonomia das imagens cinematográficas que impactariam os estudos

1 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 67, 30/10/1986, parte 1. Tomamos como fonte as transcrições e os áudios das aulas de Deleuze, publicadas no site da Université Paris 8. Não consta paginação, mas cada aula está dividida em partes, que serão aqui sempre indicadas.

sobre cinema a partir dali – a primeira parte fora publicada em livro no ano anterior, *Cinema 1 – A imagem-movimento* (1983), e a segunda o seria no ano seguinte, *Cinema 2 – A imagem-tempo* (1985).

O problema elementar anunciado por Deleuze para guiar seu último curso sobre cinema podia ser colocado nos mesmos termos que, uma década adiante, dariam título ao seu livro derradeiro em parceria com Félix Guattari: o que é a filosofia? Ou, em outros termos, o que faz surgir o pensamento? Mas por que colocar essa questão como mote de um curso sobre cinema? Sobre tudo se lembrarmos que tal problema não seria inteiramente novo para o autor, pois a gênese do pensamento fora abordada com centralidade em pelo menos um de seus livros de quase vinte anos antes, *Diferença e Repetição*, de 1968.

Deslocando-se da centralidade de categorias como Ser e sujeito, que garantiriam o surgimento do pensamento por gesto reflexivo, Deleuze aponta para a necessidade de identificar aquilo que faz o pensamento advir por um ato de força, com que passamos da *possibilidade* para a *capacidade* de pensar². A gênese do pensamento, então, para o autor, devia ser procurada fora do domínio do humano, pois ela reside mais em modos de associação de ideias que se inscrevem em processos lógicos, do que no reconhecimento que nós, sujeitos, fazemos de tais processos. Assim, o cinema, definido por sua máquina de associação de imagens – a montagem, o movimento de câmera, a transformação qualitativa do interior do quadro – é capaz de portar uma imagem-pensamento ‘pura’, o que quer dizer fazê-la advir, em sua própria materialidade – um pensamento *do cinema*, não de seus realizadores ou espectadores, mas cravado na existência associativa das imagens.

Já em *Diferença e Repetição*, Deleuze distinguia o *pensamento da diferença* do pensamento representativo que operaria pela reconhecimento. A distinção poderia ser elaborada pelo papel jogado pelo *fundamento* no processo de produção do pensamento. Todo pensar constitui-se a partir de um fundo, como uma matéria pré-filosófica, do qual o pensamento poderá emergir. Este fundo tem a forma de um *grito* a distinguir-se do canto: de um lado, há a melodia dos argumentos, o bailado dos conceitos que animam a atividade pensante; de outro, o grito daquilo que, por natureza, não pode ser argumentado ou demonstrado, mas que produz uma vibração cuja energia impulsionará o movimento interno do pensamento³.

2 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 68, 06/11/1986, parte 2.

3 “Mas eu posso dizer que na filosofia há os discursos e que os discursos não são a mesma coisa que os gritos, os discursos são os cantos dos filósofos. (...) Mas há algo que resiste (...), sabemos

Uma maneira de caracterizar o processo de gênese do pensamento não representativo (ou da diferença), em Deleuze, é observando como se dá a passagem entre o fundo e aquilo que dele salta, ou entre o *grito* e o canto da filosofia. A resposta pode ser simples: se o que advém deste fundo é algo determinado, que já traz em si os contornos da atualização, então nós o chamamos de *fundamento* e o pensamento assumirá a forma do desenlaçar de prolongamentos que, em alguma medida, repetem a identidade desse pressuposto primeiro (pensamento representativo); contudo, se o que salta do fundo é algo informe, que se põe ao lado pensamento, e não antes, eis que não se trata mais de um fundamento, mas daquilo que entrará em atrito com as sentenças que, a partir dali, se produzirem (pensamento da diferença). Sob a ordem do fundamento, há uma imagem do pensamento cuja estrutura cognitiva aparece como modelo que, por variações, será repetida em novas imagens, operando, então, por reconhecimento; já no regime da diferença, essa imagem inicial do pensamento é, de saída, atravessada por uma indeterminação, o que a fará entrar em relações de choque com as novas imagens, de modo que será, nessa energia do salto por atrito, que o pensamento emergirá. O choque, portanto, surge como elemento mediador que opera a gênese do pensar, na forma de acoplamentos por fricção entre aquilo que saltou do fundo e isso que dele se deriva.

Vale, portanto, detalharmos rapidamente o conceito de choque, tomando-o como elemento central da dinâmica de instauração do pensamento não representativo, pois em *Cinema 2*, será essa a categoria que Deleuze elegerá como a condição cognitiva fundamental da imagem-movimento, aparecendo, nesse regime de imagens, como catalisador da emergência do pensamento. Podemos partir de sua sugestão de que o conceito de *choque* advém do campo semântico do sublime, nomeando a interrupção do canal pelo qual a imaginação faria o prolongamento daquilo que salta do fundo em direção ao pensamento: “Com efeito, o que constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação”⁴.

Se seguirmos o livro que o autor dedicara a Kant, em 1963, a imaginação aparecerá, face ao sublime, como a faculdade que, diante de uma ideia, produz séries de atualizações no pensamento que entram em ressonância formal com

bem que são os gritos e que, ali, a filosofia encontra os pontos de seu nascimento, de sua vida.” Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 67, 30/10/1986, parte 1.

4 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2018, 229.

a ideia anterior⁵; ou seja, de maneira simplificada, diríamos que se trata de derivar de uma ideia inúmeras outras que não estão nela supostas, mas que são incitadas por sua inferência, recolhendo da primeira não seu conteúdo, mas a sua forma como algo indeterminado. Para exemplificar, podemos recorrer a *Cinema I*, pois, ao desenvolver os conceitos de ‘plano’ e ‘quadro’ cinematográficos, Deleuze sugere brevemente o papel da imaginação: o campo instaurado pelo enquadramento determina um conjunto dado pelo recorte espacial do mundo (tudo aquilo que vemos dentro da tela); ali, então, a imaginação entra em jogo a fim de prolongar o mundo para além dos limites do quadro, fazendo-nos reconhecer a existência daquilo que não é visto mas pode ser suposto – como num diálogo em campo-contracampo, em que, quando vemos um corpo enquadrado, sabemos da existência simultânea de um segundo corpo fora de tela. Mas indo além, a imaginação não se restringe a ‘completar’ o mundo representado, ela é capaz de mergulhar na indeterminação do extracampo, aparecendo, por exemplo, na forma de contradições e impossibilidades (o assassino está e, ao mesmo tempo, não está escondido atrás da cortina, quando sua presença/ausência é ocultada pelo fora de campo).

O sublime e o choque serão o transbordamento violento da imaginação, a ponto de fazê-la esbarrar no seu limite interno e pressioná-lo a romper-se, o que acarretará a fratura de todo o sistema de organização de possibilidades anteriormente estabelecido. “Tudo se passa, então, como se a imaginação estivesse confrontada com seu próprio limite, forçada a atingir o seu máximo, submetida a uma violência que a leva ao extremo de seu poder”⁶. É como na montagem de filmes como *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Viértov⁷, ou *Entr’acte* (1923), de René Clair, em que a sequência de planos cria descontinuidades que vão explodindo aquela função da imaginação em formar e organizar as possibilidades do extracampo. Isto é, o campo – ocupando o lugar de fundamento do pensamento no que concerne à organização do espaço fílmico – deixa de ser o que determina aquilo que será produzido pela imaginação; o que advém do extracampo por meio da imaginação não são possibilidades determinadas (o corpo do interlocutor momentaneamente ocultado no campo-contracampo, ou a existência incerta de uma figura

5 Deleuze, G. *La Philosophie Critique de Kant*. Paris: PUF, 2004, p. 73.

6 Idem, tradução do autor, o que vale para todas as citações cuja fonte não esteja em português.

7 Optamos pela grafia Viértov, que tem sido adotada em traduções recentes, como: Dziga Viértov. *Cine-Olho. Manifestos, projetos e outros escritos*. São Paulo: Ed. 34, 2022.

escondida na zona escura da tela), mas aquilo que David Lapoujade chamou de “matéria informal” que emerge do sem-fundo do pensamento, para dissipar os efeitos do fundamento⁸.

Nesse momento em que a descontinuidade entre imagens desagrega a estrutura do pensamento, a centralidade do *logos* é colocada em suspensão, em favor de uma relação com a imagem que se manifestará preferencialmente enquanto *páthos*. O choque advém como o movimento pelo qual o pensamento salta dos limites do córtex cerebral para atingir o cérebro e o corpo em sua totalidade, afetando a cognição e a sensibilidade nas suas múltiplas funções. Tanto na caracterização da gênese do pensar em *Diferença e Repetição*, quanto no trecho sobre a origem do pensamento no cinema na imagem-movimento, em *Cinema 2*, Deleuze descreve com clareza essa passagem de uma racionalidade mais constricta (ordem do fundamento) para uma atividade pensante que mobiliza as distintas faculdades mentais em suas discordâncias.

No primeiro livro, tal processo é descrito de maneira ‘pura’, em que pese a notada referência ainda ao sublime kantiano:

*Há no mundo algo que força a pensar. Esse algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento. (...) Pode ser apreendido sob tonalidades afetivas diversas, admiração, amor, ódio, dor. Mas, em sua primeira característica, e sob qualquer tonalidade, ele só pode ser sentido. É assim, que ele se opõe à reconhecimento.*⁹

Será o cinema de Serguei Eisenstein aquele que fornecerá o exemplo mais consciente e bem-acabado desse surgimento do choque como gênese do pensar, por meio da montagem dialética. Em vez de estruturar-se como o discurso que desferiria a crítica ao conflito de classes da sociedade soviética, o jogo de oposições construído na montagem eleva o conflito entre a imaginação e a associação de imagens à forma de uma catarse que estoura qualquer tentativa de organização *logocêntrica* do pensamento. As metaforizações e metonímias associam imagens por um fluxo desfundamentado, operando como ‘socos no cérebro’, diz Deleuze, cujos efeitos se expandem por todo o corpo¹⁰. O emergir do pensamento, na imagem-movimento, implica “tornar a dar ao processo

8 Lapoujade, D. *Deleuze, os Movimentos Aberrantes*. SP: n-1, 2015, p. 59.

9 Deleuze, G. *Diferença e Repetição*. RJ, SP: Paz e Terra, 2020, pp. 191-192.

10 Deleuze, G. *Cinéma 2 – L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985, p. 206.

intelectual sua ‘plenitude emocional’ ou sua ‘paixão’”, de modo que “o todo não é mais o *logos* que unifica as partes, mas a embriaguez, o *páthos* que as banha e nelas se difunde”¹¹.

Em resumo, gostaríamos de reter dois pontos desta primeira seção. Primeiro que distintamente do que supõem as interpretações mais frequentes da teoria do cinema de Deleuze, a ruptura com o pensamento representativo não esperará o cinema moderno e a imagem-tempo para deflagrar¹². Ao contrário, se o autor convoca o conceito de *choque* para descrever a gênese do pensamento na imagem-movimento, é por ver nas criações dos cinemas dos anos 1920 e 1930 – como o impressionismo francês, a montagem soviética, o expressionismo alemão, as encenações do primeiro Dreyer, as experimentações de Joris Ivens – a produção incessante de uma imagem-pensamento que opera por associações a saltarem de um sem-fundo, criando percepções ‘líquidas’ ou ‘gasosas’¹³ que não cessam de produzir, sob a rubrica do movimento ‘puro’, sistemas de diferenciações: “[t]udo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês”¹⁴, pois “o choque é a forma mesma da comunicação do movimento nas imagens”¹⁵.

O movimento, então, como dado ‘automático’ da imagem cinematográfica, será uma usina de choques, na medida em que a montagem, ao combinar quadros cujas composições visuais se transformam a cada corte, fabrica cadeias de descontinuidades que somente podem ser recobertas pela criação de uma relação inesperada entre duas imagens. Vincular imagem-movimento e choque é uma maneira pela qual Deleuze defende a dignidade do pensamento que habita o cinema desse primeiro regime de imagens, não podendo ser

11 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 231.

12 Embora a interpretação de que a imagem-movimento se daria inteiramente sob o liame sensório-motor em sentido bersonianiano encontre justificativas no texto de Deleuze, há caminhos que nos levam ao sentido contrário. Dork Zabunyan, por exemplo, já reconheceu como a gênese do pensamento não representativo em *Diferença e Repetição* é a mesma que Deleuze atribuirá à imagem-movimento (cf. Zabunyan, D. Deleuze, la tristesse de l’image-temps? Conferência no Institute National de l’Audiovisuel, 09/01/2008). Dedicamos recentemente um artigo, Pinto, E. A ruptura na imagem-movimento: releitura do sensório-motor em *Cinema 1. Artefilosofia*, v. 18, n. 33, p. 1-32, 2023, para descrever como o livro *Cinema 1* é atravessado por exemplos de rupturas pontuais do esquema sensório-motor que operam ainda na imagem-movimento, pois esta somente será conformada ao sensório-motor nos estágios mais avançados da imagem-ação.

13 Deleuze, G. *Cinéma 1 – L’image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983, p. 121.

14 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 228.

15 *Ibidem*, p. 229.

reduzido à forma das causalidades e da estabilidade dos sistemas lógicos, ou, em outras palavras, da mera continuidade do esquema sensório-motor ou do pensamento representativo.

Por fim, como segundo ponto a reter desta primeira seção, vale reconhecer que, desse choque de imagens produzido pelo movimento, surgem dois efeitos complementares e simultâneos, sendo que um age de maneira negativa e o outro, positiva: 1. desativa a ordem de um pensamento representativo, que o tornaria o prolongamento de relações estabelecidas por fundamentação (efeito negativo); 2. fertiliza o terreno para a eclosão de novas percepções face às imagens, capazes de se conectar com o diminuto ou o enorme, ou ainda com aquilo que tem a forma do não senso (efeito positivo). Em outras palavras, a gênese do pensamento, na imagem-movimento ou no pensar da diferença, implica um movimento combinado que ocorre em dois lados da balança: um, que opera pela neutralização de uma ordem talvez hegemônica (que teria vários nomes: pensamento representativo, esquema sensório-motor em sentido bergsoniano, arborescência), e outro que age por produção de associações que atam os termos por seus aspectos minoritários (diferenciações, conexões rizomáticas).

Por isso, Deleuze dizia já em *Diferença e Repetição* que antes da filosofia é necessária uma *misofia*¹⁶, aquela que repele o pensamento e o leva ao limite da aniquilação, mas sempre de maneira direcionada, voltando sua violência contra o primado do fundamento. Em simultâneo a esse processo de inibição, as associações de ideias podem se recriar, agora, a partir de um sem-fundo do qual elas advêm como matéria indeterminada, erigindo uma passagem entre dois extremos do pensar – o da impotência que remete ao impensável e o da potência que caracteriza o pensamento da diferença; ou, como em suas palavras: “o que o pensamento é forçado a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio ‘impoder’ natural, que se confunde com sua maior potência”¹⁷.

Se Deleuze não cessou de confrontar, como é sabido de seus leitores, as filosofias que privilegiam a dimensão negativa da experiência (o não-Ser, o nada, a impotência), era por considerar que tais categorias são, não irrelevantes, mas coadjuvantes, já que ocupam apenas uma posição intermediária e acessória na produção do pensamento, como dispositivos que abrem caminhos para aquilo que realmente interessa e que sua filosofia se esforçará

16 “O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misofia”. Deleuze, G. *Diferença e Repetição*, op. cit., p. 191.

17 *Ibidem*, p. 201.

em cartografar: o surgimento das linhas de fuga, das formas minoritárias e diferenciais de habitar a Terra, isto é, o pensamento não representativo.

Todavia, haverá um tempo quando Deleuze verá o pensamento da diferença encontrar, ele também, o seu próprio limite, o que forçará o cinema a reinventar a ligação entre as formas mais trágicas da impotência ou do impensável e o pensar em sua força e vitalidade. A partir da seção 2 do capítulo 7 de *Cinema 2*, assim como nas primeiras aulas do curso “Cinéma / Pensée – 1984-1985”, será feito, então, um mergulho nas nuances de categorias negativas, a aparecerem não mais como estágios passageiros e instrumentais, mas como condição perene do pensamento e das estéticas cinematográficas. Ali, será descrito, então, um outro processo de gênese do pensamento, pois esse primeiro, que descrevemos ao longo desta seção, parecerá já esgotado frente à tragédia das formas de subjetividade de seu tempo, ou, como Deleuze irá definir, a ferida coletiva da Segunda Guerra Mundial. A noção de ruptura sensorio-motora será profundamente requalificada, não mais como a fratura estratégica e pontual que neutraliza o fundamento, mas como o colapso da ligação mais elementar entre o homem e o mundo. E, caberá ao cinema moderno e à imagem-tempo, oferecerem a Deleuze a imagem de uma nova maneira pela qual se fará o pensamento emergir, sobre um terreno ainda mais desfavorável.

O esgotamento da potência da ruptura

No capítulo de abertura de *Cinema 2*, Deleuze percebia, pela lente do neorealismo italiano, a desativação do choque como disparador do pensamento, não por sua inibição ou enfraquecimento, mas, ao contrário, pela sua elevação ao nível do *intolerável*, quando “algo se tornou forte demais na imagem”¹⁸. Após a Segunda Guerra Mundial, o choque sofria um duplo processo de neutralização da sua potência criativa: primeiramente, era banalizado, disseminado pela superfície do território, como um elemento inescapável das situações, das ações, das narrativas, quando os olhos dos personagens videntes passam a trazê-lo já dentro de si, como se sua eclosão sequer dependesse da qualidade daquilo que é visto; em segundo, o choque é intensificado ao ponto do quê já não se pode medir, do quê já não se tem como pensar ou codificar, algo que

18 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 36. Deleuze colhia essa imagem do “forte demais” no ensaio em Jean Louis Schefer que falará em uma “desproporção do mundo”, no cinema moderno, a criar uma relação inconciliável entre espectador e filme. Schefer, J. L. *L'Homme Ordinaire du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma: Gallimard, 1980, p. 110.

obstrui a composição de uma imagem síntese, quando “o pensamento sofre uma estranha petrificação, que é como sua impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si mesmo e do mundo”¹⁹.

Tudo se passa como se aquele intervalo que, diante da montagem de *Um homem com uma câmera* ou *Entr'acte*, nos compelia a produzir associações inventivas entre imagens descontínuas, tivesse se tornado desmesuradamente maior do que o nosso poder de refazer a ligação. Esse alargamento desmesurado da descontinuidade entre as imagens resultava na queda do pensamento em um não-senso que já não mais pode ser sintetizado pela diferença. Em vez de forçar a pensar, o choque, então, adquirindo a qualidade do intolerável, transforma-se no algóz de sua interdição.

As personagens de Ingrid Bergman nos filmes de Roberto Rossellini serão assombradas pela visão de um fragmento que se desprende do mundo para despencar sobre seus olhos sob efeito traumático. A crueldade da pesca de atum, em *Stromboli* (1950), a que a personagem assiste confinada em um barco, é o ‘forte demais’ que seu olhar está despreparado para ver, conduzindo o corpo à paralisia que interrompe o fluxo de ações. Essa elevação do choque à condição de uma afecção desmesurada, que o corpo é pequeno para suportar, produzirá o descolamento dessa cena do conjunto do filme, destacando-a como a inserção de um outro filme – um breve documentário direto sobre a pesca –, a cortar o fluxo da narrativa ficcional, mantendo-o, por efeito, como um fragmento permanentemente desencaixado do todo.

Porém, não será somente o conteúdo interno do que é visto que deflagrará o efeito do ‘forte demais’, mas os próprios olhos trarão, como cravado na subjetividade e no corpo, a produção desse choque desmesurado, a ser extraído das imagens mais triviais – como as situações ópticas e sonoras puras na fábrica de *Europa 51* (1952), ou a mera imagem da rua vista pelo recorte da janela, em *Viagem à Itália* (1954)²⁰. Já em filmes como *A aventura* (1960), de Michelangelo Antonioni, e *Pierrot, le fou* (1965), de Jean-Luc Godard, se já não há o momento do choque do intolerável, é porque, quando os filmes se iniciam, os corpos estão, já de saída, neutralizados pelo ‘forte demais’, cuja fonte não interessa – ou talvez não se possa – determinar²¹, quando tudo se desenrola em uma espécie de estado pós-traumático.

19 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., pp. 246-247.

20 Deleuze, G. *Cinéma 2 – L'image-temps*, op. cit., p. 8.

21 *Ibidem*, pp. 17-18.

O esgotamento do choque pela via de sua banalização já era o que impulsionava a montagem de *Noite e neblina* (1948), de Alain Resnais. O média-metragem documental com imagens de arquivo sobre o holocausto leva à exaustão a imagem direta do ‘forte demais’. Próximo do fim, vemos uma pilha de corpos humanos arrastados por um trator para dentro de uma vala; ali, percebemos que são também as imagens do campo de concentração e da morte que se empilham ao longo do filme, amontoadas por uma montagem que já não consegue diferenciá-las, organizá-las, dramatizá-las, mas trata a todas como uma massa igual, que perdeu a individualidade e a gravidade. O documentário de Resnais mostrava que o cinema descobria a violência do representado, quando aquele choque que seria produzido pelo intervalo que se abria no salto entre um plano e outro ou no interior de um movimento de câmera era suplantado por um choque de outra natureza, algo mais ordinário e mesmo mais patético: o *chocante*, que habita as situações de maneira horizontal e absorve para si a construção do discurso ou o investimento crítico. A essa altura Deleuze parece ensaiar algo como uma crítica da cultura, apontando, nas palavras de Paola Marrati, para a situação em que “a violência das imagens tornou-se aquela do ‘sexo e do sangue’, de um conteúdo ‘chocante’, à procura de uma superioridade infinita, cada vez mais sexo e sangue, cada vez mais sensações fortes, cada vez menos pensamento”²².

O intolerável substitui a associação que reconstituiria uma linha de religamento entre as partes, interdita o sistema de trocas entre corpo e mundo que encontrava no pensamento não representativo um modo de enriquecimento ou de potencialização. Deleuze dirá que

*não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento apreende o intolerável deste mundo, é, ao contrário, porque este mundo é intolerável que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana.*²³

Essa desativação do elemento que instaurava o pensamento conduzirá, então, ao que Deleuze chamará “a perpétua ruptura da ligação com o mundo”, que já não se confunde com o mero rompimento do esquema sensório-motor, no sentido ‘bergsoniano’, pois este, como descrito na seção anterior, já estava

22 Marrati, P. *Gilles Deleuze*. Cinéma et philosophie. Paris: PUF, 2003, p. 105.

23 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 147.

implicado no surgimento do pensamento não representativo ou da diferença. Trata-se, agora, do esgotamento do canal de trocas pelo qual o corpo movia-se em direção ao aprimoramento de seus recursos e à elevação de seu potencial de ação. O corte, então, sugere algo ‘mais profundo’: “esse é o primeiro aspecto do novo cinema: a ruptura do liame sensório-motor (imagem-ação), e mais profundamente da ligação do homem e do mundo (grande composição orgânica)”²⁴. Insistamos neste ponto: o que se rompeu não foi apenas o pensamento representativo, o prolongamento das proposições que formavam cadeias de fundamentação, não foi apenas o reino da causalidade e da grande narrativa clássica que desabou²⁵, mas foi também a potência da montagem intervalar de Viértov, os efeitos do ‘cinema-soco’ de Eisenstein, a imprevisibilidade do cinema abstrato de René Clair e Germaine Dulac, que passaram a soar ingênuos e que não farão pensar senão por voluntarismo nostálgico do espectador.

Em outras palavras, passamos a um tipo de ruptura que não se reduz à quebra do esquema sensório-motor. Antes, foram as condições elementares nas quais o sensório-motor poderia existir que sucumbiram, levando consigo a possibilidade de que a ruptura seja um dispositivo de potencialização, por onde as associações poderiam ir além da imagem do pensamento. Se a imagem-tempo, como bem sabe o leitor de Deleuze, põe em evidência a ruptura sensório-motora, é justamente por elevá-la a um nível trágico, quando a atualização não está mais temporariamente suspensa, mas foi extinta do horizonte do porvir, a ponto de que a ruptura não possa mais figurar como a heroína do pensamento, aquela que abria as comportas do tempo em direção ao novo – como fora em Henri Bergson²⁶ ou em *Diferença e Repetição*. Agora, a ruptura desponta como um intervalo opaco, que absorve para si toda tentativa de criação, e carrega a dentro de sua espiral de esvaziamento, as formas de diferenciação e invenção que Deleuze se notabilizara por cartografar ao longo de sua obra.

24 Ibidem, p. 252.

25 Um equívoco quase generalizado entre comentadores de Deleuze é a associação imediata entre imagem-movimento e cinema ‘clássico’ narrativo, em sentido hollywoodiano, esquecendo-se de que a maior parte dos filmes citados em *Cinema 1* provém de cineastas experimentais ou vanguardistas, como Eisenstein, Viértov, Bresson, Beckett, Ivens, Murnau, Dulac, Clair, entre outros. O cinema inscrito na forma da narrativa orientada pela continuidade de ação e reação é apenas uma das incorporações, não por acaso tardia e terminal, da imagem-movimento. Reporto novamente ao artigo que em defendi esse ponto: Pinto, E. A ruptura na imagem-movimento: releitura do sensório-motor em *Cinema 1. Artefilosofia*, op. cit.

26 Bergson, H. *Matière et Memoire. Essai sur la relation du corps à l'ésprit*. Paris: PUF, 2013.

A ruptura do homem e do mundo aparecerá, não somente no destino trágico de personagens (Rossellini, De Sica, Bergman, Tarkovski), mas sobretudo na forma de desligamento dos vínculos inteligentes do espectador com o filme, a quem o cinema já não teria, então, o potencial de fazer pensar. Restariam os efeitos de fascinação rápida, como uma “espécie de intoxicação física que comunica diretamente ao cérebro a rotação das imagens”²⁷, como dirá Antonin Artaud, cuja influência nesse tópico de *Cinema 2* é explicitado em frequentes citações. Já numa fase de descrença com o potencial da imagem cinematográfica, Artaud defende que o cinema, esterilizado em uma “velhice precoce”, teria se apartado da vida exterior, passando a produzir sobre o corpo do espectador não mais do que o efeito que “interditamente a mudança ou a superação que possa haver na ação das imagens”, resultando que “[o] mundo do cinema é um mundo fechado, sem relação com a existência”²⁸.

O que Deleuze chama, agora, de sensório-motor, isto que foi rompido na imagem-tempo, adquire um sentido mais profundo, com dimensão ontológica, do que o fluxo automático de ações e reações: é a possibilidade de uma conexão produtiva entre homem e mundo, corpo e meio, espectador e filme. O que agora colapsou foi a própria estrutura de produção do pensamento da diferença, que, por meio da inibição do pensamento representativo e de rupturas pontuais com o liame sensório-motor, operava associações inventivas, com fins na ampliação do potencial perceptivo e ativo.

Esse colapso aparece como a desagregação da “unidade sensório-motora da Natureza e do homem”, com que Eisenstein chamava a Natureza daquilo que é, por excelência, “*a não indiferente*”²⁹. É isto o que se rompe com a imagem-tempo: a existência do homem em um Todo que jamais poderia estar indiferente ao que se passa nas partes isoladas, uma Natureza que se mantinha forçosamente implicada no destino da vida humana e jamais abandonaria suas crias à própria sorte. A imagem-tempo surge da falência dos canais de troca entre o corpo e qualquer coisa que viesse a ocupar o lugar de *algo maior* com o qual ele se acoplava para produzir diferença – a natureza, o mundo, a história, a justiça.

27 Artaud, A. À propôs du cinéma. In *Ouvres Completes*. Tome III. Paris: Gallimard, 1978, p. 66.

28 Ibidem, p. 83.

29 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit, p. 235.

De certa maneira, tratava-se, portanto, de proclamar a nova expiação de um deus que não cessa de morrer, porém, agora, com novo grau de dramaticidade e implicação para a vida subjetiva. Pois essa nova morte arrasta consigo aquilo que já assumia o papel da derradeira sobra de um mundo desencantado: o movimento que faz da imagem cinematográfica um autômato pensante e provocava a interrupção do pensamento representativo. Em outras palavras, se a imagem-movimento já se anunciava como o advir de um pensamento constituído a partir da perda do primado do fundamento, a imagem-tempo, por sua vez, surgirá como uma crise que se dobra sobre outra crise, inserindo uma enésima potência nisso que se entende por ruptura, quando o que se rompeu não foram mais as cadeias do pensamento representativo, mas as formas pelas quais a própria ruptura era convertida em dispositivo de produção de diferenças.

Entretanto, o cinema moderno não se contentará em assistir ou denunciar a falência do pensamento; será preciso inventar sua maneira de revertê-lo. O salto de Deleuze, com que ele poderá, como veremos, afastar-se do relativo pessimismo de Artaud, seria possível apenas ao custo de reconhecer que a perda da capacidade de operar novas associações criativas não diz respeito a alguma limitação interna dos cineastas ou dos filósofos, mas aparece como condição fundamental da subjetividade coletiva no pós-Segunda Guerra. As imagens ressoavam e respondiam a uma crise que se passava fora do campo do cinema, residindo na própria base do que pode ser uma subjetividade socialmente experimentada, desatada pela transformação no processo de instauração do pensamento. “Pois o fascismo, a guerra, etc, não tiveram apenas influências diretas sobre a mise-en-scène [do] cinema, como tiveram influências diretas sobre o pensamento”³⁰. Isto é, o colapso do pensamento no cinema moderno “encontra sua condição mais acima [do cinema] e remonta a uma ruptura da ligação entre o homem e o mundo. (...) faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável do mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento”³¹.

Por esse motivo, qualquer criação estética que, recusando a evidência de uma crise no processo pelo qual o pensamento é posto a advir, tentasse reatar de imediato sua ligação com o espectador e reafirmar a capacidade de pensar

30 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 68, 06/11/1986, parte 2.

31 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit, p. 246.

o mundo, acabaria, justamente por isso, desligada dos problemas mais relevantes de seu tempo. Caberia, então, ao cinema produzir a imagem dessa ferida coletiva no mesmo gesto em que a reverteria em uma nova forma de fazer surgir o pensamento.

“Dê-me um corpo”: a impotência

Na concepção de imagem-movimento, Deleuze dissociara o pensamento e o humano, liberando o pensar das categorias que se vinculam à unidade compositiva do homem – o sujeito, o ser, o espírito, o corpo – para vê-lo nascer, então, como o trabalho do autômato, esse sistema de forças que, estabelecendo uma dinâmica de operação, aparece como suficiente para que o pensamento advenha – como a montagem que disparava, por automatismo, a associação criativa de imagens. A imagem-tempo, por sua vez, trará de volta a figura do humano, porém sob uma transformação do estatuto do corpo: não mais como a categoria dotada de poder criativo de reinvenção de suas relações com o meio, de instalar o pensamento devido à sua necessidade de adaptação às circunstâncias ou ao voluntarismo reflexivo, aspectos que definiam, em suma, o corpo-movimento; diante do esgotamento do centro gerador do pensamento (o choque e a ruptura), o corpo será o suporte pelo qual pode ser atestada a falência da capacidade de pensar, um corpo da fragilidade, da doença, da eterna espera, um corpo-tempo.

“Dê-me, portanto, um corpo!”³², diriam os filmes modernos, ainda que um corpo abatido, cansado, impotente, pois bastará que o corpo exista para que se parta de uma unidade de medida do mundo, mesmo que ela venha a ser perdida na sequência. Não basta que o cinema faça ver as paisagens, os recortes da cidade, as montagens de objetos ou situações dramáticas, urgia instituir um vidente, preferencialmente um personagem que, dentro do filme, ficasse incumbido de mediar a relação do nosso olhar com aquilo que os planos e quadros dão a ver – como já foram, em outra chave, Jeffries e Scott, de *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) e *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), cujos corpos recuperavam, em alguma medida, o poder de reação; e como seriam, já sem perspectiva de reconciliação, Ingrid Bergman em Rossellini, o protagonista de *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), os deambulantes de *A doce vida* (Federico Fellini, 1960).

32 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 275.

Nessa nova corporeidade, o olhar e a face estabelecem um limite para o que pode ser visto, compreendido, sentido, tolerado, que, porém, deverá ser incessantemente excedido pela imagem. O limite do corpo é o que torna possível ao cinema produzir a síntese do ‘forte demais’, pois ele oferece o referencial que, uma vez transbordado, confere estatuto ao excedente a advir como matéria-prima da imagem-tempo. Como de hábito no neorealismo, no cinema novo alemão, na *nouvelle vague*, o corpo estará exaurido em suas capacidades (de ver, de entender, de pensar, de reagir), de modo a instituir, no limite de sua capacidade de perceber e julgar, aquilo que, por excedê-la, somente pode aparecer como invisível, indizível, injusto. Por isso, “a imagem fundamental do cinema [moderno] é a imagem do homem rompido com o mundo”³³.

A partir disso, podemos assistir ao nascer de sua impotência, pois será ela a condição de um novo pensamento que se queira emergir. A referência é novamente Artaud, em cuja obra já pulsava “uma constatação de impotência, que não incide ainda *sobre* o cinema, mas ao contrário, define o verdadeiro objeto-sujeito do cinema. [Pois] o que o cinema privilegia não é a potência do pensamento, é seu ‘impoder’, e o pensamento nunca teve outro problema”³⁴.

O corpo viabiliza a determinação de um limite do que pode ser pensado, a partir do qual todo o excedente aparecerá como inacessível e ‘incrível’. É assim que *corpo* e *impensável* poderão entrar em cumplicidade, fazendo emergir um novo sistema de instalação do pensamento no cinema:

*“O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar [como na imagem-movimento]. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado e teimoso, ele força a pensar.”*³⁵

Nas situações óticas e sonoras puras, a existência de um corpo que as testemunha, sem poder reagir ou assimilá-las na forma de um pensamento, é a maneira de tornar visível e transformar em matéria de encenação o intolerável ou o insuportável que, no pós-Segunda Guerra, atravessa as formas de

33 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 68, op. cit., parte 3.

34 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., 241.

35 *Ibidem*, p. 275.

linguagem, os eventos, as narrativas, as experiências, como um componente necessário da subjetividade coletiva. O corpo inválido, impotente em pensar, resta como ponto de contato entre o homem e o mundo, como a reinvenção de uma forma de religar o estado mais extremo da descrença ao nascimento de uma nova fé. Como Deleuze define, “se há necessidade de crer em alguma coisa, há necessidade de crer no corpo”³⁶.

Para ser visível e crível, portanto, o corpo deverá ser marcado pelo *déficit* de um descompasso com o mundo, que não será temporário, nem ponto de passagem para um novo acordo. “[N]ão é mais o corpo grego, que é o corpo da adequação, que é corpo-movimento”, mas, sim, o corpo fatigado, à espera de um objeto desconhecido, que não cessa de viver sua inadequação consigo mesmo³⁷. É o corpo que advém como o Ser-no-mundo, diz Deleuze convocando o conceito de Heidegger³⁸, a aparecer como o suporte no qual o tempo se inscreve e seu estar-ali confunde-se com a pura experiência da duração. Trata-se, então, de um corpo-tempo, cuja fundação e existência dependem da reiteração permanente de sua própria impotência de mover-se.

Por isso, o papel de Rossellini é tão destacado no surgimento da imagem-tempo: é como se ele pusesse em cena algo feito da mesma matéria imagética que Resnais filmara em *Noite e neblina*, porém introduzindo em quadro um personagem que vê tais imagens como um testemunho do estado do mundo e que “descobre algo insuportável, para além do limite do que pode pessoalmente suportar”³⁹. O corpo surge em quadro, então, marcado pelo ‘não aguento’, ‘não acredito’, ‘não consigo reagir’, ‘já não posso mais’, por isso o suicídio será um fantasma a pairar nos filmes neorrealistas.

Mas a morte, para além de indicar um possível evento na narrativa, aparecerá como um centro de organização da existência, que contamina transversalmente a estética fílmica. Não é apenas o destino dos homens e mulheres, ela é, sobretudo, seu passado reiteradamente atualizado; a morte foi atravessada pelos corpos, que, então, passaram a trazê-la cravada na carne. O cinema do pós-Segunda Guerra mostra que todos os corpos, sem exceção, estão de alguma maneira marcados pela experiência da sua catástrofe. “Campos de

36 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 68, op. cit., parte 2.

37 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 70, 20/11/1984, parte 1.

38 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 69, 13/11/1984, parte 3.

39 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 13.

extermínio, bomba atômica, o que que isso constitui, o que que isso define?... Isso define as pessoas que passaram pela morte...”⁴⁰. Se o corpo-movimento era movido por um sopro de vitalidade que, por rupturas sensório-motoras localizadas, aumentava o potencial de ação e afastava a morte do seu porvir, o corpo-tempo já não quer evitar o colapso absoluto para conseguir pensar: sua tarefa é inventar uma forma de curto-circuito entre morte e vida, cavar um túnel secreto na terra que ligue os extremos da impotência e da potência, para fazer ambos os contrários aparecerem cúmplices no mesmo gesto.

Em outras palavras, experimentar o tempo como duração pura implica retirar a morte do lugar de destino, daquilo que limitará a extensão da experiência, para fazê-la impregnar a carne que dará espessura ao corpo em todo o fluxo da duração. Essa presentificação permanente da morte aparece, nos corpos e nas imagens, sob a forma do esgotamento, da doença, da invalidez, do homem sem-futuro, ou em suma, pela angústia, experimentada no fluir do tempo. Por isso, esse efeito de angústia será a pedra de toque do nascimento de uma nova crença no mundo que se queira emergir; como Deleuze afirmará, no cinema da imagem-tempo, “a ligação do homem com o mundo não é afirmada senão pela e na angústia”⁴¹.

A escolha de Deleuze da primeira cena comentada em *Cinema 2* é precisa: vemos a mocinha da pensão de *Umberto D*, sozinha na cozinha, em seu cotidiano banal, até que ela olha para sua barriga grávida, algo que até ali ignorávamos, para que nós e ela sejamos pegos juntos de surpresa, por algo que invade a cena, “como se nascesse toda a miséria do mundo”⁴². Se a cena já fora objeto de comentário de André Bazin⁴³ pela inscrição da banalidade, o que desperta a atenção de Deleuze, por sua vez, é a flagrante do nascimento duplo: o corpo da menina nasce duas vezes, pois ela porta tanto o que é visto (a barriga grávida) quanto o olhar que testemunha; mas as duas vezes seu corpo vem à luz como impotência: primeiro, impotente em suportar o que vê, segundo, pelo despreparo em, aos treze anos e sob uma vida miserável, trazer o filho à barriga. É nesse encontro entre olhar e barriga de uma adolescente grávida que o corpo da menina desponta como evidência, algo no qual, apesar de tudo, pode-se crer.

40 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 70, op. cit., parte 2.

41 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 69, op. cit., parte 3.

42 Deleuze, G. *Cinema 2* – A imagem-tempo, op. cit., p. 12.

43 Bazin, A. Une grande ouvre: “Umberto D”. In *Qu’Est-ce que le Cinéma?* Paris: Cerf, 2011, p. 233.

Se a imagem-tempo não inventou a ruptura, ela inventou, porém, a sua perpetuação, a exclusão permanente da perspectiva de reajuste, a ponto de que já não saibamos se foi o corpo que se desalinhou ou o mundo que aparece como uma ordem à qual não vale a pena se alinhar. Com isso, o que está carimbado com a marca do insuficiente e desajustado não é precisamente o corpo impotente, mas o estado do mundo que resta como trilho de um desalinho perpétuo, uma rota em que já não parece possível acreditar. Godard, citado por Deleuze, sintetizava essa transferência de responsabilidade do corpo para o mundo, dizendo: “É o mundo que não está sincronizado – elas [as pessoas] são justas, verdadeiras, representam a vida. Vivem uma história simples, é o mundo em volta delas que vive um roteiro ruim.”⁴⁴

O corpo-tempo exigirá do cinema uma renovação das técnicas de atuação, dando lustro, de um lado, às figuras do *blasé*, do olhar no vazio, do rosto que deve manter um ponto de neutralidade reativa diante das situações narrativas variadas, da voz que percorre os diálogos ou monólogos em tom uniforme ou desafetado (neorealismo, cinemas novos alemão, japonês, brasileiro); ou, de outro lado, do corpo que reage efusivamente ao menor estímulo, de modo a constituir-se como uma cadeia de gestos que não tem causa geradora exterior a si (*nouvelle vague* francesa, Fellini, o De Sica dos anos 1970, Casavettes, Pasolini, cinema marginal brasileiro). Nos dois casos, se o corpo não pode apreender de maneira justa e suficiente os estímulos que o circundam, ele servirá ao menos para tornar palpável a passagem do tempo e a inapreensibilidade que passou a circular no interior de toda matéria sensível.

A impossibilidade do movimento, a obstrução das formas de sentir e reagir, aparecem como essa repetição da impotência, pois a imagem do colapso das categorias que balizam o pensamento talvez seja a última imagem ainda crível. Dito de outro modo, a descrença no mundo surge como a evidência merecedora de confiança que o cinema é capaz de oferecer, sendo ela, então, a matéria consistente que a imagem acede para tentar alguma forma de reversão entre a impotência do corpo e a criação de uma linha de invenção.

‘Dê-me um cérebro’: o impensável

Em um livro breve sobre Deleuze, Alberto Gualandi tentou sintetizar o esforço intelectual do autor cuja visada central, segundo ele desdobrada em chave pós-heideggeriana, seria a de transpassar o pensamento orientado pelo

44 Godard, J.-L. *apud* Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 249.

negativo que marcava, em meados do século XX, o ambiente intelectual francês⁴⁵. No projeto de Deleuze, diz o autor, “o Ser de Heidegger, o absoluto inominável é enfim nomeado e a ontologia negativa se transforma em uma ontologia positiva, em uma filosofia da afirmação e da plenitude do Ser”⁴⁶. Essa hipótese de Gualandi alinha-se ao que apontamos na primeira seção, acerca da inibição dos efeitos do fundamento sobre o pensamento, produzida pelo choque, que aparecia como o início de um processo no qual a diferença poderia ser produzida na forma de intensidades, desvinculada de qualquer definição negativa. Entretanto, após o início dos anos 1980, haveria, para Gualandi, uma transformação no processo com o qual Deleuze descreve a reversão da ontologia negativa: perdeu-se algo – nos termos de *Cinema 2*: o *choque* – que, antes, garantia a passagem entre o impensável e as formas de invenção positivas da experiência, como se, agora, a cada momento essa reversão precisasse ser reinventada por uma nova dinâmica instauradora.

Esse é o desafio central que Deleuze lança ao pensamento em *Cinema 2*: como reverter a impotência, a cuja intensificação e generalização assistimos repetidamente, em uma nova forma de potência de habitar o mundo? De que maneira o corpo-tempo mobiliza a tragédia de sua invalidez para constituir, não apenas a imagem da sua catástrofe, mas uma energia criativa e transformadora, que adentra a experiência pela porta dos fundos? Ou, ainda, como a imagem-tempo, emergida sob a condição da perenidade do impensável que a associação de imagens já não é capaz de transpassar, poderá extrair dessa paralisia uma nova imagem-pensamento?

Pensar, agora, é forjar, a cada momento, um túnel clandestino entre o negativo e a potência de invenção, fazendo o pensamento retirar seu impulso de nascimento da sua falta-a-ser. Por isso, Deleuze recorre ao mote de Heidegger: “[o] que nos faz pensar é que ainda não pensamos, ainda não, embora o estado do mundo se torne constantemente o que mais faz pensar”⁴⁷. O cinema moderno precisa reivindicar para si um cérebro, uma inteligência que surgirá sob estatuto reformulado, já que foi desativado o dispositivo que, antes, garantia que, após o recuo gerado pela ruptura sensorio-motora, um lance de maior

45 Gualandi, A. *Deleuze*. Paris: Les Belles Lettres, 1998, pp. 82-85 e 139.

46 *Ibidem*, p. 85.

47 Heidegger *apud* Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 244. Essa passagem já aparecia em *Diferença e Repetição*, op. cit., pp. 197-198; porém, neste livro, estava ainda associada à inibição do fundamento que dá origem ao pensamento da diferença, conforme exploramos na primeira seção.

alcance nos aguardava. A imagem-pensamento será essa interligação de dois extremos que pareceriam se excluir, ensejando a produção de uma nova lógica das intensidades, na qual o salto do pensamento transitará diretamente pelos pontos extremos, suprimindo a distância que os separa: se quisermos passar de um ponto -A para o extremo oposto A (ou seja, numa cadeia -A...0...A), não precisamos mais passar pela zona intermediária, neutra, o ponto zero, pois o cérebro é a invenção da ligação que torna possível oscilar entre esses dois extremos, tão rapidamente a ponto de estarmos nas duas pontas simultaneamente.

Assim, Deleuze diz que “a imagem cinematográfica, deste ponto de vista, será verdadeiramente a copresença ou a aplicação do interior e do exterior, do passado e do futuro, do cérebro e do cosmos, do preto e do branco (...), do vazio e do cheio”⁴⁸. Essa copresença de categorias antagônicas⁴⁹ implicará, na imagem-tempo, a junção entre o que Deleuze chamará de dimensões ‘teorematizada’ e ‘problematizada’ do pensamento: o *teorema* institui uma relação lógica fechada e imanente, como uma função algébrica que organiza um sistema funcional interno; já o *problema* consiste justamente na produção da trama pela qual algo se relaciona com seu Fora, com aquilo que o desposui⁵⁰.

Haverá, no cinema moderno, tendências de *mise en scène* que trazem à tona a dimensão teorematizada da imagem-pensamento. São, por exemplo, as novas explorações da profundidade de campo, em Orson Welles, William Wyler, Carl Dreyer, a surgirem como a paixão organizativa do espaço: não basta relacionar os elementos por meio da decupagem, é preciso mostrar-se capaz de criar algo como um sistema geométrico que coordena o fluxo da cena, quando os corpos não mais entram e saem de quadro, mas evoluem na tridimensionalidade do espaço.

Nos filmes de John Casavettes, aponta Deleuze⁵¹, não será a profundidade, mas a cadeia de posturas o que fará o corpo qualificar-se como teorema. Os espasmos musculares da protagonista de *Uma mulher sob influência* (1974),

48 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 72, 18/12/1984, parte 1.

49 Isso poderia ser desdobrado em diversos pontos de *Cinema 2*, como, para citar dois que não desenvolveremos aqui: os ‘cristais de tempo’ e a contração do futuro e do passado (cap. 4), e a coexistência dos mundos impossíveis que constituirá “as potências do falso” (cap. 6).

50 Em *Cinema 2*, a junção entre *problema* e *teorema* será abordada de modo passageiro (Cf.: Deleuze, G. *Cinéma 2 – L'image-temps*, op. cit., p. 241), sendo enfatizada a oposição entre os ambos os conceitos em favor do primeiro (Cf.: *Ibidem*, pp. 227-231). Já nas transcrições do curso encontramos com mais detalhes a fusão dos dois conceitos, dando ênfase ao *teorema*.

51 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1985, aula 68, op. cit., parte 2.

menos do que sintomas psicológicos, são o que, no mesmo gesto, condensam, de um lado, a evidência de sua incapacidade de reagir, em transformar sua situação social, e, de outro lado, a potência em constituir uma partitura corporal que se inscreve em um sistema lógico. Embora por um estilo bastante distinto, ele está próximo, nesse sentido, de Pier Paolo Pasolini – cujo *Teorema* (1968) inspira Deleuze a nomear seu conceito – que herdara de Sade uma espécie de método no qual “as figuras corporais insuportáveis estão estritamente subordinadas aos progressos de uma demonstração”⁵². A impotência reativa do corpo é tomada por matéria com que se compõe um complexo rítmico que, por sua vez, entrará numa cadeia de repetições e diferenciações, fazendo, então, a perda do movimento ser a condição de uma experiência temporal internamente determinada.

Por um lado, a imagem como teorema cria para o cinema o seu lado de Dentro impenetrável, como se já não houvesse problemas do mundo a serem pensados, mas apenas uma matéria-pensamento ‘pura’, na forma de jogos de encenação e montagem. Todavia, em vez de conduzir a um fechamento do cinema em seu próprio contorno, o teorema aparece – como num salto inesperado da lógica – enquanto método de contato com o lado de Fora, isto é, inscrevendo novamente, no cinema, o mundo em sua concretude (a história, a sociedade, a política). Como em *Carta para Jane* (Godard, 1972), falar do mundo e suas mazelas – a guerra, a mídia, a hipocrisia – é falar do recorte circunscrito de uma fotografia cujas bordas dizem mais do que seu próprio interior, de modo que o visível advém pela dramatização do não-visível. Em outras palavras, trata-se de levar a imagem existente a vibrar um tremor oriundo das imagens que nunca existiram, assim como o pensamento, na citação de Heidegger, será nutrido pelo impensável.

Esse curto-circuito entre impensável e pensamento – o cérebro, que o cinema moderno reivindica para si – implicará uma nova filosofia da montagem. O corte, dirá Deleuze, deixa de ser a técnica de junção de dois planos, a serem postos em cadeia, para despontar como um espaço autônomo do filme. As telas pretas, como no cinema narrativo de Philippe Garrel, articulam os cortes que “já não têm uma mera função de pontuação, ao modo da fusão, mas entram em uma conexão dialética entre a imagem e sua ausência”⁵³. O mesmo valeria – podemos acrescentar – para os cortes ‘secos’ que interrompem de

52 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 253.

53 Deleuze, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, op. cit., p. 290.

maneira drástica o curso do plano, em Werner Schroeter ou Casavettes, carregando para toda a imagem o risco permanente de um fim inesperado. Dessa forma, o corte adquire o estatuto de um intervalo que une a imagem com seu Fora – aquilo que ela não mostra, não apenas por estar recuado para extracampo, mas sobretudo porque não tem existência visível consistente. Nessa nova economia de visibilidade, a tarefa da montagem não consiste mais em operar a associação de imagens (imagem-movimento), mas em fazer as imagens padecerem da fenda que as separa, quando “o pensamento como forma do fora manifesta-se não mais pelas associações, mas pelo e no interstício”⁵⁴. Em outras palavras, a montagem deixa de ser uma relação entre imagens mediada por cortes, para inversamente, definir-se, no limite, como relação entre cortes mediada por imagens, ou cadeia de não-imagens interrompida por imagens.

Essa emancipação do corte é, para Deleuze⁵⁵, a entrada em latência do impensável, de modo que o interstício vibra um certo mistério do mundo, como algo do qual tudo o que sabemos é que ele, por hora, não se permite organizar como narrativa, quadro ou cena. Mas, no mesmo passo em que concede um espaço próprio ao impensável no interior do filme, a montagem da imagem-tempo introduz o interstício num sistema lógico que operará por repetições e diferenciações. Seja nas telas pretas de Garrel, seja nos cortes bruscos de Schroeter e Casavettes, a montagem revela-se como um modo de existir e de operar reencadeamentos, que se confundirão com o próprio fluxo duracional do filme. Nesse sentido, então, o impensável assume o papel de matéria-prima do cinema, que será talhada para assumir, ela própria, um ritmo, uma lógica que combina modos de surgir e evanescer. Portanto, se a imagem teomática não é capaz de pensar o mundo, em seu conteúdo, ela poderá, por outro lado, construir um pensamento dessa impensabilidade.

A imagem-pensamento que nasce no domínio da imagem-tempo é capaz de saltar entre a estrutura imanente do *teorema* e o movimento transcendente do *problema*: o primeiro faz-nos crer que pensamos ao instituir uma lógica interna da cena e da montagem, mas rejeitando o mundo que deve ficar do lado de fora; o segundo iguala o mundo ao impensável para fazê-lo reaparecer na imagem como o tremor das suas bordas. Então, o cinema precisa reiteradamente reafirmar a perda do mundo, para que uma derradeira imagem desse mesmo mundo em supressão possa ser produzida. O pensamento do cinema

54 Deleuze, G. *Cinéma / Pensée* – 1984-1995, aula 70, op. cit., parte 3.

55 *Ibidem*, parte 2.

na imagem-tempo põe em evidência, antes de mais nada, sua própria façanha de continuar existindo, para nos fazer crer que pensamos, não animados por uma ilusão, mas excitados por um fio de verdade cuja matéria-prima é a impossibilidade de pensar.

Podemos encontrar uma imagem emoldurada dessa combinação do teorema e do problema no plano de abertura de *Casamento de Maria Braun* (Rainer Fassbinder, 1978): em meio a uma batalha, uma bala disparada por um tanque cava um buraco na parede, fazendo nascer, nessa abertura, um novo quadro onde se inscreve a *mise en scène* de um casamento. A guerra – que despedaçou a cadeia de imagens de maneira que nenhuma criatividade associativa seria capaz de remontar – produz a moldura (buraco nos escombros da parede) através da qual uma nova cena pode ser instalada.

A afirmação de Artaud, já citada, de que o “cinema não tem relação com a existência”, não estaria completamente em desacordo com a proposta de Cinema 2. Porém, o passo fundamental de Deleuze ia na direção de estender a crise para muito além do cinema, partindo do reconhecimento de que há uma paralisia transversal na gênese do pensamento, como condição da subjetividade coletiva do pós-Segunda Guerra. Nem o otimismo daqueles que acreditariam no cinema como imagem imediata da alegria em que o pensar se confundiria com a invenção positiva de formas de vida, nem tampouco o pessimismo dos que se limitariam a denunciar a falência do pensamento face a um suposto estado degradado das coisas; seria preciso “construir a relação do pensamento com o impensável ou com a impotência de pensar”⁵⁶ e, para isso, mergulhar na ‘ruptura do homem e do mundo’, aprofundá-la e levá-la ao seu ponto extremo, arrancando dali uma estranha via de conversão em religação e produção de crença.

Esta seria a nova quebra do esquema sensório-motor deflagrada pelo cinema moderno: não mais a ruptura como suspensão temporária da ligação (imagem-movimento), mas as ligações como a inscrição de falhas em um mundo onde vige a norma da ruptura. Há, impulsionando o pensamento de *Cinema 2* e as primeiras aulas do curso “Cinema / Pensée – 1984-1985”, uma vontade de atravessamento do negativo, tarefa cuja dificuldade está, agora, renovada e aprofundada. Para isso, será preciso fazer pulsar uma nova forma de vitalidade constituída no curto-circuito com sua própria impossibilidade, o que nos oferece um caminho de definição da filosofia da imagem-tempo: instaurar a lógica de um ‘niilismo falho’, em que é preciso afirmar a impossibilidade do

56 Idem.

pensamento para que, transformada em duração e em matéria de encenação ou montagem, a crença no mundo surja como resistência minoritária à lei de seu esgotamento.

Referências

- ARTAUD, A. “À propos du cinéma.” In: _____. *Ouvres Complètes*. Tome III. Paris: Gallimard, 1978.
- BAZIN, A. “Une grande ouvre: Umberto D.” In: _____. *Qu’Est-ce que le Cinéma?* Paris: Cerf, 2011.
- BERGSON, H. *Matière et Memoire*. Essai sur la relation du corps à l’espirit. Paris: PUF, 2013
- DELEUZE, G. *Cinéma 1 – L’image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 2 – A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- _____. *Cinéma 2 – L’image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- _____. “Cinéma / Pensée – 1984-1985”, aula 67, 30/10/1984. Transcrição disponível em www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=3 Acesso em 03/01/2024.
- _____. “Cinéma / Pensée – 1984-1985”, aula 68, 06/11/1984. Transcrição disponível em www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=365 Acesso em 03/01/2024.
- _____. “Cinéma / Pensée – 1984-1985”, aula 69, 13/11/1984. Transcrição disponível em www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=370 Acesso em 03/01/2024.
- _____. “Cinéma / Pensée – 1984-1985”, aula 70, 20/11/1984. Transcrição disponível em www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=196 Acesso em 03/01/2024.
- _____. “Cinéma / Pensée – 1984-1985”, aula 72, 11/12/1984. Transcrição disponível em www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=281 Acesso em 03/01/2024.
- _____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- _____. *La Philosophie Critique de Kant*. Paris: PUF, 2004.

- GUALANDI, A. *Deleuze*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1, 2015.
- MARRATI, P. *Gilles Deleuze*. Cinéma et philosophie. Paris: PUF, 2003.
- SCHEFER, J. L. *L'Homme Ordinaire du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma: Gallimard, 1980.
- PINTO, E. B. A ruptura na imagem-movimento: releitura do sensório-motor em *Cinema 1*. *Artefilosofia*, v. 18, n. 33, p. 1-32, 2023.
- VIÉRTOV, Dziga. *Cine-Olho*. Manifestos, projetos e outros escritos. São Paulo: Ed. 34, 2022.
- ZABUNYAN, D. "Deleuze, tristeza de l'image-temps?". Conferência no Institute National de l'Audiovisuel, 09/01/2008. Transcrição disponível em www.academia.edu/7663400/Deleuze_-_Tristesse_de_limage-temps Acesso em 03/01/2024.