

## De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema<sup>1</sup>

Jacques Rancière

Tradução de Luiz Felipe G. Soares



Roma, Cidade Aberta (1945) Roberto Rossellini

Haveria uma modernidade cinematográfica. Esta se oporia ao cinema clássico, aquele da ligação narrativa ou significativa entre imagens, o poder autônomo de uma imagem que se marcaria duplamente: por sua temporalidade autônoma e pelo vazio que a separa das outras. Esse corte entre duas eras teria tido duas testemunhas exemplares: Roberto Rossellini, inventor de um cinema do imprevisto, opondo ao relato clássico a descontinuidade e a ambigüidade essenciais

---

<sup>1</sup> Tradução para o português de Luiz Felipe G. Soares. Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. O texto foi escrito originalmente para uma conferência no seminário "La mirada del filósofo. Cine y pensamiento en el cambio de milenio", organizado por Doménec Font na Residencia de Estudiantes de Madrid, no dia 20 de novembro de 2000.

do real, e Orson Welles, inventor da profundidade de campo, opondo-se à tradição da montagem narrativa. Teria tido também dois pensadores: André Bazin, teorizando nos anos 50, com armas emprestadas da fenomenologia e pensamentos dissimulados da religião, o advento artístico de uma essência do cinema, identificada a sua capacidade “realista” de “revelar o sentido escondido dos seres e das coisas sem lhes quebrar a unidade natural”<sup>2</sup>; e Gilles Deleuze, fundando, nos anos 80, o corte entre as duas eras sobre uma rigorosa ontologia da imagem cinematográfica. Às intuições precisas e às abordagens teóricas do filósofo de ocasião que foi André Bazin, Deleuze estaria fornecendo seu fundamento sólido: a teorização da diferença entre dois tipos de imagem: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A imagem-movimento seria a imagem organizada segundo a lógica do esquema sensório-motor, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens dentro de uma lógica de montagem análoga àquela do encadeamento finalizado das percepções e das ações. A imagem-tempo seria caracterizada por uma ruptura dessa lógica, pela aparição – exemplar em Rossellini – de situações óticas e sonoras puras que não mais se transformam em ações. A partir daí se constituiriam – de forma exemplar em Welles – a lógica da imagem-cristal, em que a imagem real não se conecta mais a uma outra imagem real, mas a sua própria imagem virtual. Cada imagem então se separa das outras para se abrir a sua própria infinitude. E o que faz a ligação, daí em diante, é a ausência de ligação, é o interstício entre as imagens que comanda, em lugar do encadeamento sensório-motor, um reencadeamento a partir do vazio. Assim, a imagem-tempo vai fundar um cinema moderno, oposto à imagem-movimento, que era o cerne do cinema clássico. Entre as duas se colocará uma ruptura, uma crise da

---

<sup>2</sup> Bazin, André. “L’évolution du langage cinématographique”. In: *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1997, p. 78.

imagem-ação, ou ruptura do “elo sensório-motor”, que Deleuze associa à ruptura histórica da Segunda Guerra mundial, engendrando situações que não levam mais a alguma resposta adequada.

Embora clara dentro de seu enunciado, a divisão se torna obscura no momento em que se examina duas questões que ela levanta. Como pensar, primeiro, a relação entre um corte interno à arte das imagens e as rupturas que afetam a história geral? Como reconhecer, em seguida, dentro do concreto das obras as marcas desse corte entre duas eras da imagem e dois tipos de imagem? A primeira questão remete ao equívoco fundamental do pensamento “modernista”. Esse pensamento, em sua aparência mais geral, identifica as revoluções modernas da arte à manifestação, dentro de cada arte, de sua essência própria. A novidade própria ao “moderno” consiste então em que o próprio da arte, sua essência já ativa em suas manifestações anteriores, conquista sua figura autônoma ao romper os limites da mimese que a enquadra. O novo assim pensado é sempre já prefigurado no velho. A “ruptura”, finalmente, nada mais é que a peripécia obrigatória do relato edificante pelo qual cada arte comprova sua artisticidade própria ao aparecer em conformidade com o cenário exemplar de uma revolução modernista da arte, atestando sua essência de sempre. Assim, para Bazin, a revolução de Welles e de Rossellini apenas cumpriu com uma vocação realista autônoma do cinema, já atestada em Murnau, Flaherty ou Stroheim, ao contrário da tradição heterônoma de um cinema de montagem, ilustrado pelo classicismo griffithiano, pela dialética eisensteiniana ou pelo espetacularismo expressionista.

A partilha deleuziana da imagem-movimento e da imagem-tempo não escapa do círculo geral da teoria modernista. Mas a relação entre a classificação das imagens e a historicidade da ruptura implica numa figura bem mais complexa e levanta um problema bem mais radical.

Com efeito, não se trata mais simplesmente, em Deleuze, de se adequar uma história da arte a uma história geral. Porque nele não há propriamente como falar nem de história da arte nem de história geral. Para ele, toda história é "história natural". A "passagem" de um tipo de imagem a outro é suspensa num episódio teórico, a "ruptura do elo sensório-motor" definido no interior de uma história natural das imagens, que é, em seu princípio, ontológica e cosmológica. Como pensar então a coincidência entre a lógica dessa história natural, o desenvolvimento das formas de uma arte e o corte "histórico" demarcado por uma guerra?

O próprio Deleuze nos adverte logo de início: ainda que seu livro nos fale de cineastas e de filmes, ainda que ele comece por Griffith, Vertov e Eisenstein para chegar a Godard, Straub ou Syberberg, não se trata de uma história do cinema. É um "ensaio de classificação dos signos", nos moldes de uma história natural. Mas o que é um signo para Deleuze? Ele o define assim: os signos são "os traços de expressão que compõem as imagens e não param de recriá-las, portá-las ou carregá-las pela matéria em movimento".<sup>3</sup> Os signos, portanto, são os componentes das imagens, seus elementos genéticos. O que, então é uma imagem? Uma imagem não é nem o que vemos nem um duplo das coisas formado por nosso espírito. Deleuze inscreve sua reflexão dentro do prolongamento da revolução filosófica que representa para ele o pensamento de Bergson. Ora, qual é o princípio dessa revolução? É abolir a oposição entre o mundo físico do movimento e o mundo psicológico da imagem. As imagens não são o duplo das coisas. São as próprias coisas, "o conjunto de tudo o que aparece", ou seja, o conjunto daquilo que é. Deleuze, segundo Bergson, definirá assim a imagem: "o

---

<sup>3</sup> *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1983 [sic], p. 49 [o livro foi lançado em Paris em 1985, N. do T.].

caminho pelo qual passam, em todos os sentidos, as modificações que se propagam na imensidão do universo”.<sup>4</sup>

As imagens, assim, são propriamente as coisas do mundo. Uma conseqüência se deve tirar logicamente: o cinema não é o nome de uma arte. É o nome do mundo. A “classificação dos signos” é uma teoria dos elementos, uma história natural das combinações dos seres. Essa “filosofia do cinema” assume assim, de vez, um aspecto paradoxal. O cinema é geralmente considerado como uma arte que inventa as imagens e os encadeamentos de imagens visuais. Ora, o livro afirma uma tese radical. Não é nem o olhar, nem a imaginação, nem a arte que constitui as imagens. A imagem não foi constituída. Ela existe por si. Ela não é uma representação do espírito. Ela é matéria-luz em movimento. O rosto que olha e o cérebro que conhece as formas são, ao contrário, um anteparo negro que interrompe o movimento em todos os sentidos das imagens. É a matéria que é olho, a imagem que é luz, a luz que é consciência.

Poder-se-ia concluir que Deleuze não nos fala, de maneira alguma, da arte cinematográfica e que seus dois volumes sobre as imagens são uma espécie de filosofia da natureza. As imagens do cinema são ali tratadas como acontecimentos e agenciamentos da matéria luminosa. Um tipo de enquadramento, um jogo de sombra e luz, um modo de encadeamento de planos serão então igualmente metamorfoses de elementos, ou de “sonhos da matéria”, no sentido de Gaston Bachelard. Ora, não é bem assim. Essa história natural das imagens em movimento se nos apresenta como a história de um certo número de operações e de combinações individualizadas, atribuídas aos cineastas, às escolas, às épocas. Considere-se, por exemplo, o capítulo que Deleuze consagra à

---

<sup>4</sup> *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983, p. 86. (*A imagem-movimento*. SP: Brasiliense, 1985, p. 78. Cf. Bergson, *Matéria e memória*. SP: Martins Fontes, 1999, p. 33. N. do T.)

primeira grande forma de imagem-movimento, a imagem-percepção, e, dentro desse capítulo, a análise que é feita da teoria do cine-olho de Dziga Vertov. Deleuze nos diz o seguinte sobre o assunto: "O que faz a montagem, segundo Vertov, é levar a percepção às coisas, colocar a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais ele age, ou que agem sobre ele, por mais longe que se estendam essas ações e reações".<sup>5</sup> Essa frase nos coloca dois problemas. Pode-se logo questionar se foi isso mesmo que Vertov pretendeu fazer. Objetar-se-ia, de bom grado, que sua câmera evita colocar a percepção nas coisas. Ela pretende, ao contrário, conservá-la em benefício próprio, unir todos os pontos do espaço ao centro que ela constitui. E se destacaria a maneira pela qual toda imagem de *Um homem com uma câmera* é remetida à representação insistente do operador onipresente com seu olho-máquina e da montadora, cujas operações, por si, dão vida às imagens inertes em si mesmas. Mas se aceitamos a tese de Deleuze, o paradoxo torna-se ainda mais radical: Vertov, ele nos diz, "leva a percepção às coisas". Mas por que ele precisaria levá-la até lá? O ponto de partida de Deleuze não era exatamente que ela já estava lá, que são as coisas que percebem, que se relacionam infinitamente umas com as outras? A definição de montagem aparece, então, paradoxal: a montagem fornece às imagens, aos acontecimentos da matéria-luz, as propriedades que já lhe pertencem.

A resposta a essa questão me parece dupla. E essa dualidade corresponde a uma tensão constante do pensamento de Deleuze. De um lado, as propriedades perceptivas das imagens são apenas potencialidades. A percepção em estado de virtualidade "nas coisas" deve ser delas extraída. Ela deve ser arrancada às relações de causa e

---

<sup>5</sup> *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983, p. 117. (*A imagem-movimento*. SP: Brasiliense, 1985, p. 107.)

efeito, de ação e reação que marcam suas relações, o artista institui um plano de imanência onde os acontecimentos, que são efeitos incorpóreos, se separam dos corpos e se compõem sobre um espaço próprio. Por baixo do tempo cronológico das causas que afetam os corpos, aparece um outro tempo, ao qual Deleuze dá o nome grego de *aion*: o tempo do acontecimento puro. O que faz a arte em geral, e a montagem cinematográfica em particular, é arrancar aos estados dos corpos suas qualidades intensivas, suas potencialidades de acontecimento. É principalmente o que se revela no capítulo da "imagem-afecção", a teoria dos "espaços quaisquer". O cineasta arranca dos relatos e dos personagens uma ordem de acontecimentos puros, de qualidades puras separadas dos estados dos corpos: por exemplo no assassinato de Lulu, em Pabst, o brilho da luz sobre a faca, o corte da faca, o terror de Jack, o "estremecimento" de Lulu. Ele os isola e lhes constitui um espaço próprio, subtraído às orientações e conexões da história, subtraído, mais abrangentemente, à maneira como construímos o espaço usual de nossas percepções orientadas e de nossos deslocamentos acabados.

Aqui aparece a segunda razão do paradoxo. Num certo sentido, não passa de uma outra forma de dizer a mesma coisa. Mas essa outra forma induz a uma lógica bem diferente. Se é preciso dar às coisas uma potência perceptiva que elas já "têm", é porque elas a perderam. E se elas a perderam, é por uma razão bem precisa: é porque a fosforescência das imagens do mundo e seus movimentos em todos os sentidos foram interrompidos por essa imagem opaca que se chama o cérebro humano. Este confiscou para si o intervalo entre ação e reação. A partir desse intervalo, ele se instituiu como centro do mundo. Constituiu um mundo de imagens para seu uso: um mundo de informações à sua disposição, a partir das quais ele constrói seus

esquemas motores, orienta seus movimentos e faz do mundo físico uma imensa maquinaria de causas e efeitos que devem passar dos meios aos fins. Se a montagem deve colocar a percepção nas coisas, essa operação é uma operação de restituição. O trabalho voluntário da arte devolve ao acontecimento da matéria sensível as potencialidades que o cérebro humano lhes tomou para constituir um universo sensório-motor adaptado a suas necessidades e submetido a seu controle. Há, portanto, algo de emblemático no fato de que a Dziga Vertov, o representante da grande vontade soviética e construtivista de reagenciamento total do universo material a serviço dos fins do homem, seja simbolicamente atribuída por Deleuze a tarefa inversa: recolocar a percepção nas coisas, constituir uma "ordem" da arte que devolve o mundo a sua desordem essencial. É assim que a história natural das imagens pode assumir a figura de uma história da arte que abstrai em seu trabalho as potencialidades puras da matéria sensível. Mas essa história da arte cinematográfica é igualmente a história de uma redenção. O trabalho da arte em geral desfaz o trabalho comum do cérebro humano, dessa imagem particular que se instituiu como centro do universo das imagens. A "classificação" pretendida das imagens do cinema é na verdade a história de uma restituição das imagens-mundos a elas mesmas. É uma história de redenção.

Daí a complexidade da noção de imagem em Deleuze e dessa história do cinema que não é uma. Essa complexidade se revela quando se debruça sobre as análises que sustentam a tese e os exemplos que a ilustram. A imagem-tempo se situa para além da ruptura do "esquema sensório-motor". Suas propriedades, portanto, já não estão presentes na constituição da imagem-movimento, e mais precisamente no trabalho da imagem-afecção que constitui uma ordem de acontecimentos puros, separados das qualidades intensivas dos estados

dos corpos? A imagem-tempo leva à ruína a narração tradicional ao expulsar todas as formas convenientes da relação entre situação narrativa e expressão emocional, para resgatar as puras potencialidades possuídas pelos rostos e pelos gestos. Mas essa potência do virtual, própria à imagem-tempo, já é dada pelo trabalho da imagem-afecção, que resgata as qualidades puras e que as compõe dentro do que Deleuze chama os "espaços quaisquer", os espaços que perderam o caráter de espaço orientado por nossas vontades. Os mesmos exemplos servem igualmente para ilustrar a constituição dos espaços quaisquer da imagem-afecção e aquela das situações óticas e sonoras puras do espaço-tempo. Considere o exemplo de um representante exemplar da "modernidade" cinematográfica, que é também um teórico notável da autonomia da arte cinematográfica, Robert Bresson. Ele aparece em dois lugares significativos nas análises de Deleuze. No capítulo da imagem-afecção, sua maneira de constituir os espaços quaisquer é oposta àquela de Dreyer. Enquanto Dreyer teve necessidade de grandes planos de Joana d'Arc e seus juízes para resgatar as potencialidades intensivas da imagem, Bresson colocava essas potencialidades no próprio espaço, nas maneiras de conectá-los, de refazer as relações entre o ótico e o tátil. A análise do cinema de Bresson opera, em suma, uma demonstração análoga àquela feita a propósito de Vertov: o trabalho de restituição à imagem de suas potencialidades já está na obra de todos os construtores da imagem-movimento. Ora, a análise dedicada a Bresson em *A imagem-tempo*, sob o título "O pensamento e o cinema" retoma essencialmente os termos da passagem dedicada a Bresson sob o título "A imagem-afecção". Exatamente as mesmas imagens são analisadas no livro I como componentes da imagem-movimento e, no livro II, como princípios constitutivos da imagem-tempo. Parece, assim, ser impossível separar no cineasta exemplar da

“imagem-tempo” as “imagens-tempos” dotadas de propriedades opostas às daquelas das “imagens-movimentos”.

Pode-se assim perfeitamente concluir que a imagem-movimento e a imagem-tempo não são, de forma alguma, dois tipos de imagens opostas, correspondentes a duas eras do cinema, mas dois pontos de vista sobre a imagem. Mesmo tratando de cineastas e de filmes, *A imagem-movimento* analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da matéria-imagem. Mesmo retomando as análises de *A imagem-movimento*, *A imagem-tempo* analisa as formas enquanto formas do pensamento-imagem. A passagem de um livro a outro não define a passagem de um tipo e de uma era da imagem cinematográfica a um outro, mas a passagem a um outro ponto de vista sobre as mesmas imagens. Entre a imagem-afecção, forma da imagem-movimento, e o “opsigno”, forma originária da imagem-tempo, não passamos de uma família de imagens a uma outra, mas sobretudo de um lado a outro das mesmas imagens, da imagem como matéria à imagem como forma. Passaríamos em breve das imagens como elementos de uma filosofia da natureza às imagens como elementos de uma filosofia do espírito. Filosofia da natureza, *A imagem-movimento* nos introduz, pela especificidade das imagens cinematográficas, ao infinito caótico das metamorfoses da matéria-luz. Filosofia do espírito, *A imagem-tempo* nos mostra, através das operações da arte cinematográfica, como o pensamento oferece uma potência própria à medida desse caos. O destino do cinema – e do pensamento – não é, com efeito, perder-se, sob algum “dionisismo” simplificador, na infinita entre-expressividade das imagens-matéria-luz. É reintegrá-la na ordem de sua própria infinitude. Essa infinitude é aquela do infinitamente pequeno que se iguala ao infinitamente grande. Isso encontra sua expressão exemplar na “imagem-cristal”, no cristal do pensamento-

imagem que conecta a imagem presente com a imagem virtual, que lhes diferencia em sua própria indiscernibilidade, à qual pertence a indiscernibilidade entre o real e o imaginário. O trabalho do pensamento é devolver ao todo a potência do intervalo, confiscada pelo cérebro/anteparo. E devolver o intervalo ao todo é criar um outro todo a partir de uma outra potência do intervalo. Ao intervalo-anteparo, perdendo a entre-expressividade das imagens e impondo sua lei a seus livres movimentos, opõe-se o cristal-intervalo, germe que “semeia o oceano” – entenda-se que ele cria um novo todo, um todo dos intervalos, dos cristais solitariamente expressivos que nascem da vida e pairam por ali. As categorias próprias, segundo Deleuze, à imagem-tempo – falso *raccord*, falso movimento, corte irracional – designariam então menos as operações identificáveis a isolar duas famílias de imagens do que a maneira pela qual o pensamento se iguala ao caos que o provoca. E a “ruptura do elo sensório motor”, processo que não se encontra na história natural das imagens, exprimiria de fato essa relação de correspondência entre o infinito – o caos – da matéria-imagem e o infinito – o caos – próprio do pensamento-imagem. A distinção das duas imagens seria propriamente transcendental e não corresponderia a qualquer ruptura identificável na história natural das imagens ou na história dos acontecimentos humanos e das formas da arte. As mesmas imagens – de Dreyer ou de Bresson, de Eisenstein ou de Godard – são analisáveis em termos de imagem-afecção ou de opsigno, de descrição orgânica ou de descrição cristalina.

Esse ponto de vista seria largamente justificado. No entanto Deleuze não nos permite adotá-lo. É bem verdade, diz ele, que a imagem-movimento constituía já um todo aberto da imagem. Mas esse todo era ainda governado por uma lógica de associação e de atração entre as imagens, concebida sobre o modelo da ação e da reação. Em

compensação, na imagem-tempo e no cinema moderno, cada imagem sai efetivamente da vida e para ela retorna, se bem que agora é o interstício, a separação entre as imagens, que assume um papel decisivo. Não há somente dois pontos de vista sobre as mesmas imagens. Há de fato duas lógicas da imagem que correspondem às eras do cinema. Entre as duas, há uma crise identificável da imagem-ação, uma ruptura do elo sensorio motor. E essa crise é ligada à Segunda Guerra mundial e à aparição concreta, entre as ruínas da guerra e a profusão de vencidos, espaços desconexos e personagens atormentados em situações diante das quais eles não têm reação.

Essa historicização declarada retoma evidentemente o paradoxo inicial. Como uma classificação entre os tipos de signos pode ser dividida em duas por um acontecimento histórico exterior? A "história", tomada como dado inicial no começo de *A imagem-tempo*, pode fazer outra coisa além de sancionar uma crise interna da imagem-movimento: uma ruptura interna ao movimento das imagens, indiferente em si aos problemas da época e aos horrores da guerra? É precisamente essa crise que Deleuze põe em cena no último capítulo de *A imagem-movimento*. O ponto alto de sua dramaturgia se situa na análise do cinema de Hitchcock. Se Hitchcock serviu como exemplo privilegiado, é porque de algum modo seu cinema sintetiza toda a gênese da imagem-movimento. Ele integra todos os seus componentes: os jogos de sombras e luzes, formas de imagem-percepção trazidas pelo expressionismo alemão; a constituição de espaços quaisquer onde as qualidades puras (por exemplo o branco de um copo de leite em *Suspeita* [*Suspicion*, 1941] ou de um campo de neve em *Quando fala o coração* [*Spellbound*, 1945]) constituem um plano de acontecimentos; a imersão desses espaços quaisquer nas situações determinadas; a constituição de um grande esquema de ação fundado sobre o ciclo

ação/situação/ação. A integração de todos esses elementos definem o que Deleuze chama de "imagens mentais": Hitchcock, diz ele, filma as relações. O objeto de seu cinema são os grandes jogos de equilíbrio e desequilíbrio que se constroem em torno de algumas relações paradigmáticas como a relação inocente/culpado ou a dramaturgia da troca de crimes. Esse cinema marca assim um término da constituição da imagem-movimento: uma integração de seus elementos. Mas de acordo com a lógica do trabalho da arte, esse triunfo deveria também significar o término de seu movimento de restituição à imagem-matéria de suas potencialidades intensivas, que se opera através de cada um desses tipos de imagens cinematográficas. Ora, esse triunfo nos é apresentado por Deleuze como um esgotamento. O coroamento da imagem-movimento é também o momento em que ela entre em crise, onde o esquema que liga situação e reação se quebra, levando-nos a um mundo de sensações óticas e sonoras puras. Mas como se manifesta essa ruptura? Ela o faz, na análise de Deleuze, pela situação de paralisia, de inibição motora: em *Janela indiscreta* [*Rear Window*, 1954], o caçador de imagens Jeff, vivido por James Stewart, sofre de paralisia motora: a perna dentro do gesso, ele nada mais pode fazer além de ser *voyeur* daquilo que se passa do outro lado da praça. Em *Um corpo que cai* [*Vertigo*, 1958], o detetive Scotie, vivido pelo mesmo James Stewart, é paralisado pela vertigem, incapaz de perseguir por sobre os telhados o bandido que ele investiga, ou de subir ao topo da torre onde se perpetra o crime maquiado de suicídio. Em *O homem errado* [*The Wrong Man*, 1956], a mulher do falso culpado, vivida por Vera Miles, é vítima de psicose. A bela mecânica da imagem-ação provoca assim as situações de ruptura sensório-motora que põem em crise a lógica da imagem-movimento<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Cf. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983, p. 270-277. (*A imagem-movimento*. SP:

Essa análise é estranha à primeira vista. A “paralisia” desses personagens define com efeito um dado ficcional, uma situação narrativa. E não se vê em que seus problemas motores ou psicomotores impedem as imagens de se encadear e a ação de avançar. Que Scottie esteja sujeito à vertigem, isso não paralisa em nada a câmera, que nisso, ao contrário, encontra a ocasião de realizar um truque espetacular mostrando James Stewart pendurado na calha sobre um abismo vertiginoso. A imagem, nos diz Deleuze, perdeu seu “prolongamento motor”. Mas o prolongamento motor da imagem de Scottie suspenso no vazio não é uma imagem de Scottie tentando se reestabelecer para voltar ao telhado. É uma imagem que liga esse acontecimento àquilo que ficcionalmente se segue, ao plano seguinte, que nos mostra um Scottie já fora do caso, mas também, e sobretudo, à grande maquinação – narrativa e visual – que sua incapacidade revelada vai promover: Scottie vai ser manipulado na preparação de um falso suicídio que é um crime verdadeiro. A vertigem de Scottie não impede nada; ao contrário, favorece o jogo das relações mentais e das situações “sensório-motoras” que vão se desenvolver em torno das questões: quem é a mulher que Scottie está encarregado de vigiar? Qual é a mulher que cai da torre? E como ela cai: suicídio ou assassinato? A lógica da imagem-movimento não é de modo algum paralisada pelo dado ficcional. É preciso então considerar que essa paralisia é simbólica, que as situações ficcionais de paralisia são tratadas por Deleuze como simples alegorias para emblematizar a ruptura da imagem-ação e seu princípio: a ruptura do elo sensório-motor. Mas se é preciso alegorizar essa ruptura sob a forma de emblemas ficcionais, não será porque é impossível encontrá-la como diferença efetiva entre dois tipos de imagens? Não será porque o teórico do cinema tem necessidade de

---

Brasiliense, 1985, p. 245-252.)

achar uma encarnação visível de uma ruptura puramente ideal? A imagem-movimento está “em crise” porque o pensador tem necessidade de que ela esteja em crise.

Por que ele tem essa necessidade? Porque a passagem do infinito da matéria-imagem ao infinito do pensamento-imagem é também uma história de redenção. E essa redenção é sempre contrariada. O cineasta devolve a percepção às imagens ao lhes arrancar do estado de corpos e lhes colocar no plano puro dos acontecimentos. Ele lhes dá, assim, um encadeamento-em-pensamento. Mas esse encadeamento é sempre, ao mesmo tempo, uma reimposição da lógica do anteparo opaco, da imagem central que interrompe o movimento em todos os sentidos das outras e que lhes reordena a partir dele mesmo. O trabalho de restituição é sempre um movimento de nova captura. Deleuze quer, então, “paralisar” essa lógica de encadeamento mental das imagens, assumindo o risco de dar, para isso, existência autônoma às propriedades fictícias dos seres de ficção. Assim, é ao cineasta manipulador por excelência, ao criador que concebe um filme como uma composição estrita de imagens ordenadas para orientar – e desorientar – os afetos do espectador que Deleuze aplica seu tratamento. Ele retorna contra Hitchcock a paralisia ficcional que o pensamento manipulador do cineasta impôs a seus personagens para seus fins expressivos. Retorná-la equivale a transformá-la conceitualmente em paralisia real. Significativamente, é a mesma operação que Godard pratica sobre suas imagens do mesmo Hitchcock, uma vez que nas *História(s) do cinema* ele subtrai aos encadeamentos dramático-funcionais do cineasta os planos de objetos – o copo de leite em *Suspeita*, as garrafas de vinho do *Interlúdio* [*Notorious*, 1946] ou as lunetas do *Pacto sinistro* [*Strangers on a Train*, 1951], que ele transforma em naturezas mortas, em ícones auto-suficientes. Por vias

diferentes, Deleuze e Godard se atribuem a mesma tarefa: paralisar o cinema de Hitchcock, isolar suas imagens, formar seus agenciamentos dramáticos em momentos de passividade. E através de Hitchcock, de maneira mais geral, é ao cinema que eles atribuem a tarefa de “passivizar”, de se afastar do despotismo do diretor para ser devolvido, segundo Deleuze, ao caos da matéria-imagem ou, segundo Godard, à impressão das coisas sobre um anteparo transformado em véu de Verônica.

Aqui se toca não apenas no cerne da relação singular de Deleuze com o cinema, mas mais profundamente no cerne do problema que o cinema impõe ao pensamento em função do lugar muito particular que ocupa naquilo que se costuma chamar de modernidade artística – e que eu prefiro chamar de regime estético da arte. O que opõe esse regime ao regime representativo clássico é com efeito uma idéia diferente do pensamento sobre a obra na arte. No regime representativo, o trabalho da arte é pensado sobre o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético, essa idéia de imposição voluntária de uma forma a uma matéria é recusada. A potência da obra passa a se identificar a uma identidade dos contrários: a identidade do ativo e do passivo, do intencional e do não-intencional. Eu evocaria mais claramente o projeto flaubertiano, que resume a idéia de modo mais abrupto. O romancista se propõe fazer uma obra que só repousa sobre ele mesmo, quer dizer, sobre o estilo do escritor, liberado de todo sujeito, de toda matéria, afirmando unicamente seu poder absolutizado. Mas o que deve produzir esse estilo soberano? Uma obra liberada de todo traço da intervenção do escritor, que tenha a indiferença, a passividade absoluta das coisas sem vontade nem significação. Não se trata simplesmente da expressão de uma ideologia do artista. É um regime de pensamento da arte que

exprime também uma idéia do pensamento. Não se trata mais da faculdade de imprimir sua vontade nos objetos. Trata-se da faculdade de se igualar a seu contrário. Essa igualdade de contrários era, na época de Hegel, a potência apolínea da idéia que sai dela mesma para se tornar a luz do quadro ou o sorriso do deus de pedra. De Nietzsche a Deleuze, ela se torna, ao contrário, a potência dionisíaca pela qual o pensamento abdica dos atributos da vontade, perde-se na pedra, na cor ou na língua e iguala sua manifestação ativa ao caos das coisas.

Viu-se o paradoxo do cinema em relação a essa idéia da arte e do pensamento. O cinema é, por seu dispositivo material, a encarnação literal dessa unidade dos contrários, a união do olho passivo e automático da câmera com o olho consciente do cineasta. Os teóricos dos anos 20 se apoiavam nisso para fazer a nova arte idêntica a uma língua própria, ao mesmo tempo natural e construída, das imagens. Mas eles menosprezaram o fato de que a própria automaticidade da passividade cinematográfica atrapalhava a equação estética. Ao contrário do romancista ou do pintor, que é ele mesmo o agente de seu tornar-se passivo, a câmera não tem como não ser passiva. A identidade dos contrários foi dada *a priori*. O olho do realizador que dirige o olho mecânico destina desde já seu "trabalho" ao estado desses pedaços de celulóide inertes aos quais só o trabalho de montagem dará vida. É essa matriz dupla que Deleuze de fato teoriza na idéia de um esquema sensório-motor: graças ao dispositivo mecânico, a identidade do ativo e do passivo se investe de toda potência de um espírito que coordena o trabalho de um olho soberano e de uma mão soberana. De novo, então, se reinstaura a velha lógica da forma que conforma a matéria. No limite, o olho do cineasta não tem necessidade de olhar para a objetiva da câmera. Ora, esse limite, há precisamente um cineasta que o atinge. Hitchcock se gaba de não jamais ter olhado na

câmera. O filme está “em sua cabeça”: os afetos puros extraídos dos estados das coisas são determinados de uma só vez como os afetos funcionais destinados a produzir o espanto ou a angústia do espectador. Hitchcock encarna uma certa lógica do cinema que retoma inteiramente a estética do passivo e do ativo para construir a soberania de um cérebro central. É por isso que Deleuze o põe em cena, no fim de *A imagem-movimento*, na posição do demiurgo vencido pelo autômato que criou, afetado na volta da paralisia que ele lhe havia conferido.

A ruptura do “esquema sensório-motor” não aparece, de modo algum, como um processo que se possa designar através de caracteres precisos na constituição de um plano ou na relação entre dois planos. Sempre, com efeito, o gesto que libera as potencialidades as encadeia de novo. A ruptura está sempre ainda por vir, como um suplemento de intervenção que é ao mesmo tempo um suplemento de desapropriação. Um dos primeiros exemplos da imagem-cristal é significativo quanto a isso. Deleuze a reconhece no filme de Tod Browning, *L'inconnu* [*The Unknown*, 1927]<sup>7</sup>. Ora, é bem difícil designar, nos planos ou nos *raccords* desse filme, os traços marcantes da ruptura do encadeamento sensório-motor, a infinitização do intervalo e a cristalização do virtual e do real. Toda a análise de Deleuze se sustenta sobre o conteúdo alegórico da fábula. O herói do filme é com efeito um homem sem braço que executa um número de circo: ele lança punhais com os pés. Essa enfermidade lhe permite ao mesmo tempo desfrutar a intimidade da amazona do circo, que não suporta as mãos dos homens. O único problema, que logo descobrimos, é que a enfermidade é simulada: é para se esconder da polícia que o herói adota essa identidade. Temendo que a amazona percebesse e o abandonasse, ele toma uma decisão radical: faz com que seus braços sejam amputados. A história terminará

---

<sup>7</sup> *L'image-temps*, op. cit., p. 97.

muito mal para ele, tendo os traumas da amazona, nesse meio tempo, encontrado abrigo entre os braços do valentão do circo. Mas o importante para nós não reside na infelicidade do herói. Reside na alegoria que constitui essa forma radical de "ruptura do elo sensório-motor". Se *L'inconnu* emblematiza a imagem-cristal, figura exemplar da imagem-tempo, não é por alguma propriedade de seus planos e de seus *raccords*. É porque ele alegoriza uma idéia do trabalho da arte como cirurgia do pensamento: o pensamento criativo deve sempre se auto-mutilar, livrar-se de seus braços, para contrariar a lógica segundo a qual ele retira sem cessar das imagens do mundo a liberdade que ele lhes restitui. Livrar-se dos braços quer dizer desfazer a coordenação do olho, que mantém o visível a sua disposição, e da mão, que coordena as visibilidades sob o poder de um cérebro que impõe sua lógica centralizadora. Deleuze subverte a velha fábula do cego e do paraplégico: o olhar do cineasta deve tornar-se tátil, deve se identificar a um olhar do cego que tateia para coordenar os elementos do mundo visível. E ao contrário a mão que coordena deve ser a mão de um paraplégico. Ela deve ser tomada pela paralisia do olhar que só pode tocar as coisas à distância, jamais conseguindo pegá-las.

A oposição entre a imagem-movimento e a imagem-tempo é assim uma ruptura fictícia. Sua relação parece bem mais com uma espiral infinita. A atividade da arte deve sempre se transformar em passividade, se reencontrar ainda nessa passividade, e se inverter novamente. Se Bresson se encontra ao mesmo tempo na análise da imagem-afecção e entre os heróis da imagem-tempo, é porque seu cinema encarna mais que qualquer outro essa dialética que está no cerne dos livros de Deleuze, encarna mais profundamente uma forma radical do paradoxo cinematográfico. O cinema bressoniano é constituído, com efeito, por um duplo reencontro do ativo com o

passivo, do voluntário com o involuntário. A primeira liga a vontade soberana do cineasta a esses corpos filmados que ele chama de modelos, para lhes opor à tradição do ator. O modelo aparece de uma só vez como um corpo inteiramente submisso à vontade do autor. Este lhe exige que reproduza as palavras e os gestos que ele lhe indica, jamais jogando, jamais encarnando o "personagem" como o faz o ator tradicional. O modelo deve se comportar como autômato e reproduzir em tom uniforme as palavras que aprende. Mas a lógica do autônomo se volta então: é ao reproduzir mecanicamente, sem consciência, as palavras e os gestos ditados pelo cineasta que o modelo vai habitá-los de sua própria verdade interior, que lhes vai dar uma verdade que ele mesmo ignorava. Mas essa verdade, o cineasta ignora ainda mais, e os gestos e palavras que ele impôs de forma tirana ao modelo produzirão então um filme que ele não podia prever, que pode contrariar totalmente o que ele tinha programado. O autômato, diz Deleuze, manifesta o impensável no pensamento: no pensamento em geral, mas ao mesmo tempo no seu e também, e sobretudo, no do cineasta. Tal é o primeiro reencontro da vontade e do acaso. Mas há o segundo: essa verdade que o modelo manifesta, a sua revelia e à revelia do cineasta, vai lhe escapar de novo. Ela não está na imagem que ele ofereceu à câmera. Ela está no agenciamento das imagens que a montagem realizará. O que o modelo forneceu é apenas a "substância" do filme, uma matéria-prima, análoga ao espetáculo do visível diante do pintor: as "fatias de natureza", diria Bresson. O trabalho da arte é coordenar as fatias de natureza para exprimir sua verdade, para lhes dar vida, como acontece com as flores japonesas.<sup>8</sup>

Assim, o afastamento entre o que o olho mecânico devia captar e o que captou fica conjurado e parece se perder na igualdade indiferente

---

<sup>8</sup> Bresson, Robert. *Notes sur la cinématographie*. Paris: Gallimard, 1988.

das “fatias de natureza” que o artista deve juntar. Não é, então, mais uma vez, a velha tirania da forma intencional sobre a matéria passiva que se reproduz? Essa questão sustenta as análises que Deleuze dedica a Bresson. Ele leva ao cerne dessas análises a questão da mão que emblematiza o trabalho de montagem, quer dizer, a relação entre a vontade do artista e o movimento autônomo das imagens. Bresson, ele nos diz, constrói um espaço “háptico”, um espaço do toque subtraído ao imperialismo ótico, um espaço fragmentado em que as partes se justapõem “à mão” por toques. A montagem é a obra da mão que toca, não da mão que pega. E ele dá um exemplo, ainda uma vez alegórico, ao falar de uma cena de *Pickpocket* [1959], onde o espaço é construído pelas mãos dos batedores de carteira que passam o dinheiro roubado. Mas essas mãos, ele diz, não pegam, elas apenas tocam, roçam o objeto do roubo. Esses batedores de carteira que não pegam o que roubam mas se contentam em tocá-lo para dar continuidade a um espaço não orientado são evidentemente parentes daquele falso aleijado que se transforma em doente de verdade. Mas é sem dúvida *Au hasard, Balthazar* [1966] que ilustra melhor essa dialética. Porque o filme nada mais é que uma longa história de mãos. Esta começa no primeiro plano com as mãos da garotinha que toca o asno, e se transforma de repente em mãos que pegam e arrastam esse asno que duas crianças querem ter como brinquedo. Ela continua pelas mãos da criança que batiza o asno Balthazar, depois por aquelas que sobrecarregam o asno, que lhe batem e chicoteiam. E o asno é, desde sempre, o símbolo da passividade. É o animal que recebe os golpes. E é o que fará Balthazar até a prova de fogo que o matará no fim do filme, num caso de contrabando que termina mal. Nesse meio tempo, um outro jogo de mãos se instala: o jogo do desejo do vagabundo Gérard, que quer a jovem Marie do modo como as duas crianças queriam o asno, e que conduz sua caça a uma perfeita coordenação do olho e da mão. Essa

mão se aproveita da noite para se apoderar da mão de Marie pousada sobre o banco do jardim. Mas tarde ela desliga o carro da garota para imobilizá-la e fazê-la sentir o poder do olhar que previamente a submete, antes que a mesma mão avance contra seu peito e em torno de seu pescoço. Mais tarde haverá a mão da bofetada que obrigará Marie, revoltada, a reencontrar seu patrão, e depois a mão de um moleiro, que virá se colocar sobre a de Marie, marcando para ela novamente sua dependência.

Todo o filme é, portanto, a história de duas presas, o asno e a garota, sob o julgo daqueles que afirmam seu poder pela coordenação do olhar com a mão. Como então não ver uma alegoria como a de Deleuze? Gérard, o vagabundo, é, em suma, o perfeito diretor hitchcockiano: passa seu tempo montando armadilhas, como provocar acidentes ao derramar o óleo sobre a calçada, fazer o carro de Marie parar tendo Balthazar como isca, ou transformar o vagabundo Arsène em assassino ao fazê-lo crer que os policiais vinham prendê-lo e dar a ele uma pistola. Sem cessar ele estabelece com suas mãos e suas palavras uma certa visibilidade que deve produzir os movimentos que ele deseja e permitir de novo gestos de captura. Gérard é assim a alegoria do "mau" cineasta, aquele que impõe ao visível a lei de sua vontade. Mas o paradoxo é evidentemente que esse mau cineasta se parece estranhamente com o bom. A sua mãe, que lhe pergunta o que ela vê de bom em Gérard, Marie responde: "É isso que se sabe porque se ama? Ele me diz: *Venha*. Eu vou. *Faça isso!* Eu faço." Mas a igualdade de tom com a qual o "modelo", Anne Wiazemsky, diz essas palavras acusa o parentesco entre o poder do caçador Gérard e o do diretor Bresson. Este também diz a seus modelos: *Diga isso*, e eles dizem. *Façam aquilo*, e eles fazem. A diferença, pode-se dizer, é que Anne Wiazemsky, ao fazer o que Bresson quer, faz também outra coisa,

além do que ele quer, produz uma verdade inesperada que o contraria. E a direção, por Bresson, das armadilhas do "diretor" Gérard deve fazer a diferença entre as duas "direções". Mas essa diferença joga sempre com o limite do indiscernível. E essa indiscernibilidade é um caso de jogos de mãos. Bresson constrói espaços "hápticos", justapostos a mão, nos diz Deleuze. Este designa desse modo a fragmentação dos planos característica do cinema de Bresson. Ele quer ver ali a potência do interstício que separa os planos e coloca o vazio entre eles, contra o poder dos encadeamentos "sensório-motores". Mas essa oposição entre duas lógicas opostas é quase indiscernível na prática. Bresson usa planos visualmente fragmentados e *raccords* que constituem elipses. Ele nos mostra vontades de partes de corpos: de mãos que tocam um ventre de asno, de braços que fazem o gesto do batizado, uma mão que entorna um galão de óleo, a mesma mão que avança na sombra sobre uma mão que descansa na luz. Mas a fragmentação de corpos e de planos é em si mesma um procedimento ambivalente. Deleuze vê aí a infinitização do intervalo que desorienta os espaços e separa as imagens. Mas pode-se ver aí exatamente o contrário. A fragmentação é um meio de intensificar a coordenação visual e dramática: pega-se com as mãos, portanto não há necessidade de representar o corpo inteiro. Caminha-se com os pés, portanto é inútil representar as cabeças. O plano fragmentado é também um procedimento econômico para centrar a ação sobre o essencial, sobre o que se chamava entre os teóricos clássicos da pintura o momento grávido de história. A mão de Gérard pode ser reduzida a uma minúscula sombra escura que toca somente a forma branca a que se reduz à mão de Marie. Mas essa fragmentação apenas acentua a "coordenação" implacável de sua caça e do filme que a põe em cena. Todo o filme funciona assim segundo uma diferença quase indiscernível entre a direção do caçador voluntário e a do cineasta do involuntário. Do ponto de vista deleuziano, isso equivale também a

uma quase indiscernibilidade entre uma lógica da imagem-movimento e uma lógica da imagem-tempo, entre a montagem que orienta os espaços segundo o esquema “sensório-motor” e aquela que lhes desorienta para que o produto do pensamento consciente se torne idêntico em potência à livre disponibilização das potencialidades das imagens-mundos. A cinematografia de Bresson e a teoria deleuziana põem em evidência a dialética constitutiva do cinema. Trata-se da arte que consegue essa identidade primordial entre o pensado e o não-pensado que define a imagem moderna da arte e do pensamento. Mas é também a arte que inverte os sentidos dessa identidade para reinstaurar o cérebro humano em sua pretensão de se tornar o centro do mundo e ter as coisas a sua disposição. Essa dialética fragiliza de vez toda vontade de distinguir por traços determinantes dois tipos de imagens e fixar assim a fronteira que separa um cinema clássico de um cinema moderno.

**Jacques Rancière** é filósofo, ensaísta e professor emérito do Departamento de Filosofia da Universidade Paris VIII. A sua escrita tem-se manifestado principalmente nas áreas da história, da filosofia, da estética e da política. Autor, entre outras obras, de: *La Nuit des prolétaires* (1981), *O mestre ignorante* (Fayard, 1987 e Ed. Autêntica, 2002), *O desentendimento. Política e filosofia*. (Galilée, 1995 e Ed. 34, 1996), *Aux bords du politique* (1998), *A partilha do sensível. Estética e política* (La Fabrique, 2000 e Ed. 34, 2005) e *L'inconscient esthétique* (2001).

**Luiz Felipe G. Soares** é doutor em Letras (Inglês e Literaturas Correspondentes) pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2001), com tese sobre construção de imagens de identidade nacional (brasileira e americana) durante a Segunda Guerra, a partir do discurso em torno de Carmen Miranda. Possui mestrado em Literatura, também pela UFSC (1996), e graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1988). Atualmente é professor do Curso de Cinema da UFSC. Tem experiência nas áreas de Letras e Artes, com ênfase em Estudos de Cinema, Teoria Literária e Crítica Cultural, optando por leituras assistemáticas, a partir, em geral, de pressupostos nietzscheanos. [E-mail: felipenara@yahoo.com.br]