

deleuze: um pensamento sem conceito de comunidade? tornando visível a linha tênue do comum na passagem de deleuze pelo cinema

deleuze: a thought without a concept of community? making visible the tenuous line of the common in deleuze's passage through cinema

breno isaac benedykt¹

resumo

O artigo traz à tona o conceito de *comunidade* na filosofia de Gilles Deleuze, em particular em seus estudos sobre o cinema, seus signos e imagens. Um conceito de comunidade a ser desdobrado em sobretudo o que pode ser chamado de ontologia deleuziana do cinema. Ainda que um conceito de comunidade na filosofia de Deleuze não esteja dado de antemão, ele nos parece ser um conceito difuso que lampeja em diversas partes de sua obra filosófica, ganhando especial notoriedade em seus livros sobre cinema. Para aplacar esse quase-conceito, desenvolvemos neste artigo a noção de uma Ideia de comum que percorre seus textos e pensamento. Dessa tipologia do comum, acreditamos ser possível dizer que a filosofia de Deleuze nunca parou de pensar os devires minoritários como formas de *quase-comunidades*.

palavras-chave

Cinema; Comunidade; Estética; Filosofia Francesa; Gilles Deleuze.

abstract

The article brings up the concept of community in Gilles Deleuze's philosophy, in particular in his studies on cinema, its signs and images. A concept of community to be unfolded mainly from what can be called the Deleuzian ontology of cinema. Although a concept of community is not given beforehand in Deleuze's philosophy, it seems to us to be a diffuse concept that glimmers in several parts of his philosophical work, gaining special notoriety in his books on cinema. To placate this quasi-concept, we develop in this paper the notion of an Idea of the common that runs through his texts and thought. From this typology of the common, we believe it is possible to say that Deleuze's philosophy has never stopped thinking about becoming-minority as forms of quasi-communities.

keywords

Cinema; Community; Aesthetics; Gilles Deleuze; French Philosophie.

¹ É doutorando em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), tendo realizado estágio de pesquisa na Universidade de Paris Nanterre (Paris X). É bolsista FAPESP (número do processo: 2018/03080-9). E-mail: breno.benedykt@gmail.com.

Introdução: cinema, uma Ideia e um plano comum

A aventura filosófica de Deleuze aparece hoje, mais de 20 anos após sua morte, como um acontecimento filosófico inseparável de seus livros de cinema e de seus estudos filosóficos a respeito da emergência técnica, artística e política do cinema. Cinéfilo desde sua juventude, Deleuze conseguiu condensar em seus livros, *Cinema 1: imagem-movimento* e *Cinema 2: imagem-tempo*, aquela que talvez tenha sido, até os dias atuais, a inflexão filosófica mais audaciosa do encontro entre cinema e filosofia / filosofia e cinema - a tentativa, bem-sucedida, de mostrar o cinema como uma máquina produtora e *produtiva* de pensamento filosófico.

Ora, se a hipótese deleuziana pode ser levada a sério, isto quer dizer que a câmera, o processo de feitura e de exposição da imagem cinematográfica, podem ser consideradas, em seu conjunto ou mesmo separadamente, como fontes produtoras de signos de pensamento e, enquanto tal, de problemas propriamente filosóficos, tornando assim imprescindível ao filósofo contemporâneo pensar o cinema também como material produtivo de pensamento, inclusive de questões filosóficas, ainda que à sua maneira.

A questão que trabalharemos neste artigo foi extraída sobretudo dos livros de cinema de Deleuze, o que não quer dizer que permaneceremos restritos a esses livros. Ao contrário, como tentaremos mostrar, ela se agudiza nesses livros, mas, evidentemente, os ultrapassa. Trata-se, diga-se de passagem, de um problema que ganhou centralidade naquele momento, isto é, no início dos anos 1980, no interior da filosofia francesa, e que perdura até os dias de hoje, a saber, como é possível conceitualizar uma forma alternativa de comunidade, como é possível criar um conceito alternativo de comunidade à altura dos eventos políticos que marcaram o fim da primeira metade do século XX e o início da segunda. Ora, como o cinema, para Deleuze, poderia captar a *matéria* bruta dessa questão, produzindo, a seu modo, *dados imediatos* para que ela se tornasse uma Ideia problemática para o pensamento, é o que tentaremos mostrar neste artigo.

Ambos os livros de Deleuze, publicados respectivamente em 1983 e 1985, são, grosso modo, resultado de pesquisas retrabalhadas e de novas pesquisas levadas a cabo pelo filósofo entre 1981 e 1984, quando decide, respondendo a um antigo desejo seu, dobrar o cinema até que atingisse seu plano filosófico. Isto é, distribuir o acontecimento cinema - composto por filmes, diretores, atores, técnicas, ensaios e teorias cinematográficas - numa superfície para assim realizar uma cartografia do pensamento. Exhaustiva, múltipla, fascinante e recheada de meandros é essa sua cartografia. Para os fins deste artigo, desdobraremos apenas algumas de suas linhas até atingirmos o problema aqui proposto por nós, a saber, o de tornar visível a tênue, mas significativa e interessante, linha de pensamento a respeito da Ideia de comum que atravessa essa cartografia operada por Deleuze - e, para tanto, algumas de suas variações. Talvez seja possível, em termos deleuzianos, que o que pretendemos é fazer uma microcartografia dessa sua cartografia.

Para que possamos alcançar essa linha do comum, é importante compreendermos, antes de tudo, um elemento decisivo desse encontro de Deleuze com o cinema, a saber, o modo como Deleuze pensa a gênese da imagem cinematográfica, isto é, a imagem-movimento, que dará ao cinema sua condição verdadeiramente ontológica. Deleuze conduz esse trabalho por meio de um estudo que poderíamos considerar, de modo simplificado, como de aproximação, isto é, uma aproximação entre o cinema e a filosofia de Henri Bergson que deve atingir o limite em que se produz uma verdadeira simbiose entre os dois; momento em que os procedimentos técnicos do cinema, a percepção sensorio-motora de suas imagens pelo espectador e algumas reflexões teóricas emblemáticas produzidas nos anos iniciais e de consolidação do cinema como criação artística

passam a se confundir com a própria filosofia de Henri Bergson, tornando-as indiscerníveis – o que não quer dizer que o cinema deixou de ser cinema e a filosofia de Bergson, a filosofia de Bergson.

Ora, para levar a cabo essa aproximação, Deleuze irá distribuir as imagens cinematográficas em um plano empírico-transcendental, retirando assim o cinema do uso comum que se faz de sua história, a saber, como cumulativa, legível numa cronologia de filmes, técnicas e encenações que podem se aprimorar ou deteriorar, a depender do ponto de vista que se privilegie. Deleuze, em seu primeiro movimento em direção a uma filosofia do cinema, se esforçará para mostrar que o cinema traz dentro de si, para além da visibilidade empírica de suas imagens, um plano transcendental, isto é, um plano em que se condensa a matéria do mundo, e isto de tal maneira que é possível dizer, inclusive, que os múltiplos elementos do mundo coexistem potencialmente dentro dele, isto é, de sua Ideia, em um plano transcendental sem síntese do tempo (isto é, sem a segmentação do tempo em passado-presente-futuro) e sem organização distributiva no espaço (isto é, em um espaço sem corpos delimitados e territórios circunscritos). David Lapoujade afirma que se trata de pensar o cinema como Ideia, em seu sentido estoico, entendendo-a como esse plano Ideal em que há “coexistência virtual de todas as diferenças”². Nesse sentido, é preciso ter em mente que a Ideia aqui, diferentemente da Ideia platônica, só tem realidade à medida que se atualiza no encontro entre corpos atuais; por outro lado, ela também só ganha sua materialidade graças à existência desses corpos que se misturam. A Ideia aqui, portanto, só existe de fato na e pela ocasião em que é evocada num encontro entre corpos que se misturam e exprimem, e cada diferença virtual é como uma força (ou um composto de forças) que insiste, na medida em que quer persistir coexistindo com outras forças, mas cuja imagem pensável, ainda que já exista de direito (ou potencialmente), ela, de fato, ainda nos falta. Ora, falta, aqui, quer dizer apenas que ela ainda não encontrou sua ocasião empírica correspondente, isto é, os corpos de seus signos, os únicos capazes de lhe dar uma existência atual, uma imagem pensável.

É por isso que, para Deleuze, se trata, quando falamos de filmes, de pensar quais os *signos* que entraram em estado de porvir. Pois são os *signos* ou as *imagens* que fazem com que a própria Ideia de cinema entre em estado de atualização, isto é, em estado de criação e diferenciação. Daí, inclusive, uma das tarefas políticas do cinema, a saber, multiplicar os *signos* cinematográficos, permitindo assim que se multipliquem os modos de atualização de outras Ideias, tornando-as problemáticas no e para o pensamento. Ora, como é possível notar, o cinema deixou de ser concebido aqui como mera soma de imagens ou de representações em movimento e passou a ser considerado, por Deleuze, como uma máquina produtiva de pensamentos, produtiva de *signos*, e, portanto, irredutível à noção de “redobramento entre a coisa e a representação”³.

Assim sendo, diferentemente de Martin Heidegger e sua ontologia da técnica, e de André Bazin e seu realismo fenomenológico, para Deleuze não é possível estabelecer qualquer exterioridade do ser ou do mundo em relação ao cinema. Não há nada fora do cinema que seja portador de uma essência ou de uma realidade mais essencial ou real do que aquela vivida e produzida pelo próprio cinema. A história do cinema, nesse sentido, é antes a história de suas conexões entre imagens-empíricas e imagens-transcendentais, entre imagens-movimento e imagens-tempo, a história de signos por onde se passam múltiplas e complexas relações entre cinema e política, cinema e literatura, cinema e filosofia, as quais não cessam de acontecer e de acontecer de modo permanentemente aberto (profundo, mas nunca o bastante), por vezes,

² LAPOUJADE, D. *Deleuze e os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1, 2015, p. 112.

³ MARRATI, P. *Gilles Deleuze: cinéma et philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003, p. 77. Para um estudo mais detalhado sobre a diferença em relação à ontologia de Heidegger, cf. p. 55-56, e, em relação a Bazin, cf. p. 74-78.

inclusive, de modo violento, com implicações históricas, sociais e políticas, sendo que nunca sabemos ao certo quando, em que momento, deixamos de pensar cinema e passamos a pensar política ou filosofia, ou vice-versa.

Trata-se, portanto, de pensar uma história que se faz por meio de atravessamentos, deslocamento e retomadas, e não através da localização de influências ou de representações (ao menos não em seu sentido dito clássico). São atravessamentos e retomadas que acontecem, ontologicamente, primeiro num nível pré-formal. Ora, dizer ontologicamente primeiro, nesse caso, não quer dizer que ela se dá cronologicamente primeiro; ao contrário, talvez o mais correto seja dizer que empiricamente o acontecimento se dê de modo simultâneo, tanto no plano atual como no virtual e que, cronologicamente, ele se dê, inclusive, primeiro num plano atual. Mas assumir que ontologicamente ele se dá no plano transcendental quer dizer que essa coexistência de diferenças insiste de modo real em um espaço-tempo indeterminado, em que faltam apenas as forças correspondentes para sua composição empírica em imagem de pensamento. Também podemos chamar esses acontecimentos, em que o empírico e o transcendental se cruzam em um *signo*, de efetuações e contra-efetuações de uma Ideia transcendental, como é o caso da Ideia de cinema, ou ainda, da Ideia de comum. Em todo caso, o cinema, para Deleuze, guarda em si esse plano ontológico em que não há limites que não possam ser ultrapassados, nem fundamentos que não possam ser afundados, nem tampouco corpos que não possam ser criados, conexões entre Ideias que não possam ser realizadas, pois se o cinema também é a coexistência virtual entre todas as diferenças, isto também quer dizer que suas imagens e suas histórias são capazes de fundar, deslocar e afundar mundos, à medida em que ele também é máquina produtora que conecta mundos em relações com outras máquinas.

Nesse sentido, não se trata mais de pensar, de um lado, o cinema e, do outro, seja o espectador, o realizador ou o mundo que ele rerepresentaria. Não existe nada, nem mesmo uma comunidade, que esteja apenas fora do cinema, sem estar, ao mesmo tempo, dentro dele. Se para Bergson os corpos atuais seriam inseparáveis da matéria movente do universo que os precede e, para Espinosa, os modos de existência seriam inseparáveis dos atributos que lhe antecedem ontologicamente, para Deleuze, os filmes e suas histórias são como forças em atualização, *signos* previsíveis e imprevisíveis, os quais também permitem o aparecimento, na vida e no pensamento, de encontros transversais, isto é, entre intensidades virtuais existentes em corpos atuais, porém, heterogêneos. É isto o que permite, para Deleuze, o acontecimento ou o acoplamento entre diferenças tidas anteriormente como impossíveis, mas que acontecem não menos no cinema do que fora dele, à medida em que a própria cisão entre o dentro e o fora do cinema não é mais a mesma.

Ora, a relevância desse deslocamento é enorme e inúmeros são seus desdobramentos, assim como as complicações que ele coloca para os estudos de cinema e filosofia. Para o recorte deste artigo, vale ressaltar, o que nos interessa é a questão da comunidade, isto é, como o cinema, para Deleuze, desenvolve uma série de procedimentos que permitem ao pensamento problematizar a Ideia de comum, no interior da qual, para nós, habitam tanto as noções de comunidade como as de comunismo e de povo, cada uma delas, é claro, resguardando suas próprias diferenças.

É a partir dessa guinada deleuziana que pretendemos desenvolver nosso estudo a respeito de como Deleuze nos permite extrair do cinema e de sua história, isto é, da história de seus filmes e de seus procedimentos, uma nova maneira de pensar o que é uma comunidade e o que é um povo porvir. O que é, grosso modo, essa Ideia de comum.

Se quisermos ser mais próximos ao estoicismo deleuziano, diríamos que se trata aqui de pensar a Ideia de comum como *quase-comunidade*, uma vez que o sentido da Ideia de comum só pode ser entendido e apreendido em sua forma incorporal, tal como Deleuze interpreta o sentido do

acontecimento para o estoicismo, isto é, como resultado das ações e das paixões do corpo, mas que só pode preservar a experiência dessa sua diferença vivida à medida que se prende em superfície a uma quase-causa, ela mesma incorpórea, isto é, à sua ideia e expressões. “Foi o que os Estoicos viram muito bem”, nos explica Deleuze, a saber, que “o acontecimento é submetido a uma dupla causalidade, remetendo de um lado as misturas de corpos que são a sua causa [(a respeito da qual só podem falar de forma alusiva)], de outro lado, a outros acontecimentos que são a sua quase-causa” - plano Ideal que permite ao pensamento pensar e expressar a sua diferença vivida⁴.

1. A imagem-vivente

Deleuze abre a primeira parte de seu estudo sobre cinema com a seguinte afirmação: “Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxonomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos. [...] O cinema impõe novos pontos de vista sobre este problema”. Jogo empírico-transcendental, a imagem e o signo têm aqui uma significação necessariamente aberta, isto é, jamais restrita a um único sentido e, inclusive, a um único movimento ou aparecimento. Por isso, uma leitura atenta de seus livros permitirá ao leitor notar como uma das intenções de Deleuze será justamente a de mostrar como é possível haver diferentes pontos de vista a respeito de uma mesma imagem cinematográfica, mesmo quando esses pontos de vista são contraditórios, ou melhor, paradoxais, uma vez que toda imagem problemática, isto é, toda imagem que dá a pensar, é ao mesmo tempo uma imagem com mais de um sentido, uma imagem com *n* sentidos, muitas vezes paradoxais. É assim que, para Deleuze, “a história do cinema”, ainda que vulnerável às consequências econômicas e industriais de sua produção, nunca deixou de fazer “parte da história da arte e do pensamento”⁵. De largada, Deleuze sinaliza ao leitor que seu interesse pela lógica das imagens e dos signos cinematográficos situa-se fora do domínio da linguística. Ao invés de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e Émile Benveniste, o nome que ganha relevância é o da semiótica de C. S. Peirce⁶. Acontece que até mesmo a teoria de Peirce sofrerá torções significativas, e isto conforme o filósofo constrói uma aliança muito mais profunda e decisiva, a saber, sua aliança com a filosofia de Bergson. É este último que lhe dá as ferramentas para pensar o que podemos chamar sumariamente de vida das imagens.

É a filosofia de Bergson, como veremos, que dará a Deleuze a oportunidade de pensar o cinema como matéria filosófica, isto é, a realidade de suas imagens como *imagens-viventes*, mas será Nietzsche, Proust e Kafka que darão a Deleuze a possibilidade de levar o cinema a ultrapassar os problemas colocados por Bergson, levando-o a atingir movimentos politicamente *aberrantes* de coexistência de imagens-movimento e imagens-tempo.

O conceito de *imagem-vivente*, de individuação da matéria caótica do mundo em modos existentes de imagem, se dá nos livros de cinema de Deleuze por meio de três teses extraídas da noção de movimento, proveniente da filosofia de Bergson. Tal extração, como sempre na filosofia de Deleuze, não está isenta de torções, mas é graças a ela que Bergson se converterá, pelas mãos de Deleuze, no maior filósofo do cinema, e se é verdade que para Deleuze os cineastas pensam por meio de imagens-movimento e imagens-tempo, Bergson então passa a ser o principal motor (mas não o único, nem o último) do encontro entre cinema e filosofia: é a repetição exata de um filósofo

⁴ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 97.

⁵ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 11-12.

⁶ Por não ser objeto de nosso estudo, deixamos apenas indicado que Deleuze só se dedica de fato aos limites de uma adaptação da linguística para o cinema na segunda parte de seus estudos, quando se detém a debater com a teoria de Christian Metz.

que, nos dizeres de Deleuze, revelará sua maior diferenciação possível. De crítico da sétima arte, o autor de *A evolução criadora* converte-se no pensador mais interessante dessa positividade ontológica que Deleuze encontra no cinema.

A primeira tese bergsoniana que vai interessar a Deleuze é justamente aquela que permitiu a Bergson denunciar o cinema como fonte de ilusão. Para Bergson, explica Deleuze, “o movimento não se confunde com o espaço percorrido”, ou seja, se o espaço percorrido pertence ao passado, ele não pode ser, em si mesmo, o movimento. Apenas o presente, apenas o *percorrer*, é movimento. Se o percorrido pode ser dividido e mensurado, o movimento em si não o pode ser. Assim, é possível afirmar que se o espaço pertence ao passado, isto é, se ele está sujeito a uma delimitação espaço-temporal, se ele pode ser caracterizado por determinada homogeneidade, se ele está condicionado, o movimento em si mesmo, a presença pura do presente, se caracteriza, por outro lado, fundamentalmente por movimentos heterogêneos, isto é, irreduzíveis entre si.

Ora, se cada movimento é, segundo Deleuze leitor de Bergson, irreduzível a outro movimento e, portanto, sempre heterogêneo, isto quer dizer que ele não é passível de ser restituído. Imensurável, não pode ser reduplicado em outra imagem. Sendo assim, justifica-se porque, para Bergson, o cinema, ao pretender nos dar o movimento, só poderia nos dar a sua ilusão, ou seja, só poderia fazer a alusão a ele, mas jamais nos dá-lo em si mesmo, diretamente. Ao juntar lado a lado cortes imóveis, fotografias ou fotogramas, de um espaço percorrido, mas agora passado, ao qual, graças a esse novo mecanismo técnico que foi o cinematográfico, acrescentar-se-ia o movimento, teríamos sempre a forma homogênea do movimento, mas jamais a sua realidade. É por isso que o cinema, para Bergson, só pode nos dar a representação do percorrido, mas jamais a realidade do movimento, o percorrer em si mesmo.

Mas, afinal de contas, o que é isso que o movimento tem de irreduzível e que, segundo Bergson, o cinema seria incapaz de nos dar? Ora, o movimento é sempre heterogêneo em sua qualidade, em sua diferença qualitativa, em sua duração, e toda duração é qualitativa. Sem apreender a duração, o cinema, nesse sentido, jamais seria capaz de ultrapassar os limites da ilusão de nossa própria percepção natural do tempo, a qual, por si só, não é capaz de nos dizer nada a respeito da qualidade movente das sensações que se vive no presente.

Deleuze ainda nos lembrará que, no último capítulo de *A evolução criadora*, Bergson não se furtará a dizer que o cinema produz a mais sofisticada das ilusões antigas. Incapaz de ir além de nossa percepção natural, ele representaria o mundo através de uma série de falsos movimentos, ou seja, de movimentos sem a qualidade de sua duração. A imagem cinematográfica seria assim, para Bergson, a imagem de uma ilusão, mas essa ilusão não seria apenas do cinema, ela seria também a ilusão típica de nossa percepção natural, isto é, da própria inteligência humana, grosso modo, da linguagem de um modo geral. Ao proceder por cortes imóveis, estabelecendo movimentos abstratos entre eles, sempre que desejássemos pensar o movimento real, isto é, o devir, “de exprimi-lo, ou até de o perceber, o que [acabaríamos] fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior”, e é por isso que Bergson usará o cinema como uma forma de nos fazer compreender como funciona a nossa própria percepção natural, resumida na seguinte máxima do filósofo: “o mecanismo do nosso conhecimento vulgar é de natureza cinematográfica”⁷.

É importante lembrar que Deleuze não entende aqui percepção natural como algo que se oporia ontologicamente à percepção artificial. Trata-se antes de um modo de se referir a como nós acreditamos perceber ordinariamente o mundo, a saber, como algo que se apresenta naturalmente a nós, daí sua crítica à oposição fenomenológica, em especial de Merleau-Ponty, que privilegiaria a

⁷ BERGSON, H. *A evolução criadora*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 333, grifos do autor.

percepção natural (nesse caso, tida como parte da natureza humana) em detrimento da cinematográfica, tida como artificial. Para Deleuze, a percepção natural não é menos artificial do que, por exemplo, a percepção de uma câmera cinematográfica. É sempre bom lembrar que ambas, para Deleuze, são efeitos da complexidade *rizomática*, ou seja, conectiva, dos corpos sociais e seu desejo, o que quer dizer que são formas de expressão e de conteúdo, *signos* de potências e/ou poderes afeto-perceptivos, atrelados, mas não redutíveis, a situações históricas e geográficas.

Voltando à demonstração deleuziana de que o cinema é muito mais do que um mero mecanismo perceptivo de alusão ao movimento, Deleuze irá rebater o argumento de Bergson diferenciando o cinema das formas ditas vulgares do pensamento:

Mas o que o cinema nos dá, como muitas vezes se observou, não é o fotograma, é uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: o movimento pertence pelo contrário à imagem média como dado imediato. [...] Em suma, o cinema não nos dá uma imagem à qual se acrescentaria movimento, dá-nos imediatamente uma imagem-movimento. Dá-nos um corte, sim, mas um corte móvel, e não um corte imóvel + movimento abstrato⁸.

A força da argumentação de Deleuze situa-se justamente no fato de ele insistir que o cinema não nos dá uma imagem em movimento, mas, sim, uma imagem-movimento. Isto quer dizer, uma imagem média, composta, portanto, não por duas imagens imóveis reunidas através de um corte-imóvel + movimento, mas por um corte móvel, o que implica dizer que a imagem no cinema é um espaço de duração. Ora, o que Deleuze tenta nos mostrar é que no hiato entre uma imagem e outra há duração, e é essa duração que nos garante ver uma imagem-média, um misto de espaço e duração. O hiato seria, nesse sentido, o elemento virtual de uma diferenciação que permitiria ao cinema e ao espectador obter, simultaneamente, uma percepção espacial do movimento e uma experiência de seus *dados imediatos*, ou seja, de sua presença real. A imagem torna-se assim, simultaneamente, experiência vivida e experiência viva ou ampliada. Isto quer dizer que o cinema, tal como Deleuze o defende, é dobra e, ao mesmo tempo, fonte de um movimento real do mundo.

Mais adiante, em seus livros de cinema, Deleuze irá insistir, por meio de uma série de outras análises, no fato de que esse hiato entre imagens é precisamente o cérebro, espaço não especializado, imagem sem imagem, no qual potencialmente todas as imagens e espaços podem vir a ser projetadas, mas também imagem-tempo, que dá ritmo, sensação e vitalidade à imagem-movimento, ou seja, não apenas um ritmo abstrato, mas irreduzíveis ritmos reais. Daí a importância dada por Deleuze ao trabalho de montagem, decupagem e enquadramento, os quais não teremos como detalhar minuciosamente neste artigo. Entretanto, é importante ressaltar que essa potencialidade do cinema, ainda que ontologicamente primeira, historicamente só se realizará nos filmes graças ao desdobramento de sua Ideia, a qual conquista a imagem média, como acabamos de dizer, no momento em que o cinema passa a dar maior relevância à montagem e à decupagem, mas também quando a câmera, por sua vez, se emancipa de sua posição fixa e passa então a operar de outra forma seus enquadramentos, antes limitados às possibilidades de captura de um mesmo espaço homogêneo. Nesse sentido, o cinema só conquista de fato sua dimensão pensante ou vivente quando passa a compor um mundo com duas ou mais imagens heterogêneas, pois um hiato pode se passar entre elas, possibilitando assim uma abertura que torna possível a passagem de *dados imediatos* do movimento entre as imagens.

⁸ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 15.

Antes de partirmos para a segunda tese de Bergson trabalhada por Deleuze, é relevante notar que Deleuze já estabeleceu com essa primeira um caminho que dará ao cinema uma relação direta com o mundo, ou seja, a partir de então a imagem cinematográfica se revela capaz de portar no seu interior um vínculo direto com a matéria ou com a “essência” que constitui, para Bergson, a natureza pensante do mundo. O cinema não é mais tido apenas como um império dentro de um império, isto é, como uma percepção do mundo sem intensidades moventes, o que conviria, curiosamente, nas palavras de Bergson, a um “fantasma, mas não a um ser vivo”⁹. Ora, isso nos permite compreender por que Deleuze havia dito no prólogo de seu livro que intencionava realizar uma taxonomia como a de Lineu, em história natural, ou de Dmitri Mendeleïev, em química. É que as imagens e *signos* produzidos pelo cinema constituem, assim como os animais de Lineu e os elementos químicos de Mendeleïev, corpos reais.

A segunda tese que Deleuze desenvolve a partir da noção bergsoniana de movimento é aquela que caracterizaria a modernidade, isto é, os avanços da ciência moderna. Se é verdade que para o pensamento antigo a passagem do tempo em si mesma carece de interesse, uma vez que o valor está sempre voltado para um referente externo e transcendente, tais como os das Formas ou das Ideias eternas, as quais seriam a fonte de ordenamento do universo em *instantes privilegiados*, ou seja, o que segmentaria o mundo entre seus momentos lineares e aqueles *instantes privilegiados* de passagem, por exemplo, entre a criança e o adulto, a noite e o dia, a primavera e o verão etc., para a ciência moderna, por outro lado, é necessário impor uma revolução que quebre com a centralidade desses *instantes privilegiados*. Segundo Deleuze, que nesse sentido segue Bergson, as descobertas de Descartes, Kepler, Galileu e Newton teriam introduzido um método de pensamento capaz de referir o movimento, não mais a *instantes privilegiados*, mas a *instantes quaisquer*, permitindo assim que um *instante qualquer* pudesse ser ligado a outro *instante qualquer*. Não se trata mais de destacar apenas os *instantes privilegiados* ligados a Formas eternas, como a criança e o adulto, mas de ligar *quaisquer instantes* a *quaisquer outros instantes*, pois, de agora em diante, o pensamento, liberto das referências transcendentais, pode passar a se interessar por qualquer instante, sendo o espaço agora um território absolutamente aberto, e o tempo, essa variável de ligação entre um instante e outro.

É o início de uma lei imanente que dá ao pensamento a oportunidade de pensar, por exemplo, os movimentos de translação, emancipando-se dos ciclos transcendentais. Entretanto, essa revolução segue insuficiente em relação à modernidade muito mais radical que caracteriza o cinema. Pois ela não supera a ideia de que a ligação se faz entre um corte imóvel e outro. Deleuze, vale lembrar, já havia descartado a concepção relativista da modernidade, a qual se limita a pensar que há diferentes pontos de vista que convergem para uma mesma história. Como o filósofo descreve em seu ensaio *Platão e o simulacro*, a verdadeira dimensão da modernidade teria se revelado de modo privilegiado por meio da literatura moderna, entre outros procedimentos artísticos, uma vez que ela teria nos forçado a ultrapassar a dualidade entre a teoria da sensibilidade e a teoria da arte, revelando a realidade das comunicações entre pontos de vista divergentes, que não estão mais “submetidos a uma regra de convergência”: são paisagens, verdadeiros simulacros, que agora, diferentemente de como Bergson pensava, revelam que até mesmo fantasmas podem ser seres viventes de carga afetiva¹⁰.

⁹ BERGSON, H. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 43.

¹⁰ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 266.

Ora, não se trata de dizer que essa função do tempo como medida do movimento não esteja presente no cinema, pelo contrário. Para Deleuze, essa concepção do tempo tal como a ciência moderna já nos dava, a saber, restringindo-o ao movimento entre dois instantes quaisquer, também pertence no cinema. Se o desenho animado, nos seus primórdios, “pertence plenamente ao cinema é porque o desenho já não constitui aí uma pose ou uma figura acabada, mas a descrição de uma figura sempre a fazer-se ou a desfazer-se pelo movimento de linhas e de pontos tomados em instantes quaisquer do seu trajeto”¹¹. Entretanto, se o cinema pertence à modernidade tal como Deleuze a concebe, é porque ele vai além das ciências modernas e atinge o acontecimento que transforma um *instante qualquer* num *instante privilegiado*, permitindo comunicações com carga afetiva, isto é, com *dados imediatos*, entre pontos de vista divergentes. A partir de então, os *instantes privilegiados* já não se referem a *poses eternas*, assim como um *instante qualquer* já não se equipara a qualquer outro. São antes *pontos notáveis* que não estão fora do movimento, mas a ele pertencem justamente porque portam qualidades que lhe são irredutivelmente singulares: “A noção mudou completamente de sentido. Os instantes privilegiados de Eisenstein, ou de qualquer outro autor, são ainda instantes quaisquer; simplesmente, o instante qualquer pode ser regular *ou* singular, ordinário *ou* notável”¹².

Se o cinema de Eisenstein é aqui exemplar para Deleuze, é justamente porque Eisenstein, gênio da montagem, foi quem nos mostrou que os instantes notáveis são imanentes aos acontecimentos que se desdobram numa história ou situação. Sumariamente, o que diferencia um instante notável entre os instantes regulares é o salto qualitativo de sua produção ou distribuição de singularidades. O que mudou é que agora não estamos mais falando de *poses* referentes a um modelo Eterno, nem da obtenção de leis regulares entre instantes quaisquer, mas da possibilidade de o ordinário entrar numa situação de reversão singular, ou ainda da possibilidade de se retirar do instante qualquer realidade não-ordinária, um *movimento aberrante*.

Deleuze procura em Eisenstein e em outros cineastas a metafísica que lhe permita revelar a plena modernidade do cinema, isto é, uma relação de plena autonomia do cinema com seu plano de criação, tal como Bergson havia sonhado para a ciência moderna:

Quando referimos o movimento a momentos quaisquer temos de nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular, em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia e é aquilo que Bergson se propõe fazer finalmente, dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde, que lhe falta, como uma metade que falta à sua outra metade¹³.

O transcendental, poderíamos dizer, que faltaria à ciência empírica. Mas se o cinema atinge, como vimos, por meio do hiato, essa condição transcendental, isto quer dizer que ele passa à condição de olho aperfeiçoador. Isto porque por meio do cinema não nos limitamos mais a ter uma percepção natural do mundo, mas podemos agora ter a possibilidade real de ver o movimento da realidade, o que pode converter, por exemplo, aquilo que é percebido naturalmente como ordinário em notório. Percepção que se torna capaz de ver, e não apenas com os olhos, pois, como vimos, se trata antes de uma questão de ritmo e de carga sensório-afetiva, singularidades de um acontecimento que, sem as forças do cinema, seria incapaz de ver; incapaz, portanto, de vivê-la como ato de pensamento.

¹¹ *Idem*. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 18.

¹² *Ibidem*, p. 19.

¹³ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 21-22.

Desde então, abre-se também uma nova possibilidade para pensarmos a Ideia de comum e, mais do que isso, a concepção de uma comunidade que se torna *visível* graças à imagem cinematográfica. Há aqui, talvez seja possível afirmar, uma nova possibilidade para pensarmos a produção e a preservação de uma comunidade pela imagem cinematográfica, a qual, ao se fazer notável, pelo encontro entre imagens, duplica sua potência e permite, simultaneamente, que a própria Ideia do comum possa se atualizar, isto é, expandir o pensamento ao nível de uma comunicação entre seres-viventes de mundos e experiências divergentes.

O hiato agora também multiplica-se e ocupa mais do que a passagem *vazia e plena* que conecta uma imagem à outra, projetada na tela branca de cinema. Ele passa a estar no espaço de pensamento entre a *imagem-vivente* e o *ser-sensitivo* que é o espectador, nesse espaço que, por exemplo, pode se dar em uma sala escura de cinema ou, simplesmente, no *espaçamento* temporal entre uma imagem e outra de cinema, por onde o próprio cinema expande a presença de sua potência de pensamento. É essa distância que permitiria, nos dizeres de Deleuze, a possibilidade do movimento ou da duração no pensamento, que cada indivíduo seja “um espelho para a condensação das singularidades, cada mundo uma distância no espelho”¹⁴. Ora, a distância, esse virtual preenche de afetos, não deixa de ser o espaço, sempre diferente e diferente, inclusive, em suas distâncias, entre uma comunidade e outra, as quais podem se condensar como uma singularidade no mundo do cinema e outra, no mundo do *espectador*.

Porém, se uma comunidade pode ser notória, isto só pode acontecer pois há a possibilidade no/do cinema de extrair, de uma comunidade ordinária, de sua *mise-en-scène*, uma potência notória que permite a ela atingir as virtualidades que habitam a própria Ideia de comum, atualizando-as por meio de uma singular carga afetiva, isto é, revelando-a portadora de *dados imediatos* de um mundo atualizado em plano cinematográfico. É esse mundo de sensações de uma comunidade, ligada a uma história social, política e geográfica, que atinge o espectador desviando seu mundo pensante em direção a uma nova singularidade, ou seja, forçando-o a essa diferenciação no pensamento.

Assim, a Ideia de comum surgiria aqui por meio dessa *quase-comunidade*, comunidade sempre por vir; devir de uma comunidade *fabulada* entre e nos hiatos de pensamento que acontecem no aparecer e no desaparecer da imagem no próprio ato de pensamento. Estoico, esse *quase*, puro efeito do atual no virtual, de quem o próprio atual tem necessidade, é o que faz com que a Ideia de comum nos habite. Efeito da força expressiva do cinema, a Ideia de que há algo de comum entre nós e a imagem, nos atinge por meio do signo de uma comunidade à qual não nos pertence de fato, mas que o cinema pode nos conduzir a vivê-la por meio de sua intensidade expressiva, isto é, por meio de um plano que está aquém de sua presença empírica e para além do momento de seu desaparecimento enquanto imagem orgânica.

Metafísico, pois de direito pode persistir situada aquém de suas imagens formais, isto é, de suas imagens organizadas pelas categorias do pensamento reflexivo, mas também por ir além de sua condição simplesmente empírica ou mecanicista. O *quase*, nesse sentido, guarda uma realidade paradoxalmente metafísica e imanente, pois ele não é um simples ou exclusivo produto de uma causalidade passada, nem tampouco Ideia/Forma transcendente, mas ele também é, e essa talvez seja a grande contribuição estoica, efeito de uma Ideia virtual que se faz momentaneamente presente no pensamento, sem a qual ele não se multiplicaria, variando em suas formas imanentes de expressão. Só assim poderíamos compreender como o cinema pode extrair de dentro de uma percepção ordinária um ato real de pensamento, uma forma de expressão que vai além dos dados empíricos, tal como a montagem de Eisenstein, que converte o ordinário em uma Ideia *notória*, retorno do

¹⁴ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 184.

tornado banal em acontecimento extraordinário. Ora, é a Ideia mesma que retorna, mas retorna de forma diferenciada e singular. Singular, pois seu ritmo dado pela montagem expressa agora uma nova carga afetiva, irreduzível, como toda duração, a qualquer outra. A força do cinema estaria, nesse sentido, em ser capaz de apreender o notório a partir do *instante qualquer* em um *espaço qualquer*, transformando-o assim em um ato *inesperado* de pensamento.

Pois, antes de retomar a questão da comunidade, é relevante compreender a terceira tese do movimento que Deleuze resumirá, segundo suas próprias palavras, por meio da seguinte definição: “o movimento é um corte móvel da duração, quer dizer, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime qualquer coisa de mais profundo que é a mudança na duração ou no todo”¹⁵. Contudo, o que é essa mudança na duração ou no todo? A duração, ou o Todo, é definido por Bergson como aquilo que não para de mudar, ou seja, o devir universal ou o *puro devir em perpétuo escorrer*. Nesse sentido, pensando-o em um plano virtual específico, por exemplo numa individuação particular, o movimento real desse todo implica uma variação sensitiva de teor sazonal, isto é, uma transversalidade afetiva que inclui, no pensamento, todos os termos de um espaço de experiência virtual. Ela é o *meio* ou a qualidade da experiência que envolve os termos em cada circuito sensitivo de individuação.

O exemplo clássico utilizado por Bergson é o da xicara de café com a pedra de açúcar, que dura e derrete; a duração, nesse sentido, são os afetos produzidos nessa espera que envolve, para além do café e do açúcar, e daquele que espera essa transformação no todo, a própria relação de dissolução microfísica entre o estado líquido do café e o estado sólido do açúcar. Retomado por Deleuze, ele acrescentará à cena a possibilidade do uso da colher, o que modificaria a experiência completamente. Para simplificar a explicação, podemos dizer que se alguém com fome é A e a comida é B, quando este atinge a comida que está em B e dela se alimenta, o que muda não é seu estado corpóreo e o da comida, mas o todo que estava compreendido entre A e B, isto é, a qualidade da situação que acontecia entre os dois termos, a saber, neste caso, a fome e a espera pela possibilidade de comer. O que conta é que, para além da translação ou do deslocamento no espaço, a relação em seu sentido transcendental só pode ser a qualidade da fome e da espera, pois é ela que garante a aliança dos termos, a implicação entre eles e a complicação do acontecimento em um possível problema de pensamento. Eis o movimento real do Todo, o qual nunca está dado de antemão, já que, por se tratar sempre de uma ligação intensiva, está permanentemente sujeita a variações. Fome e espera como o movimento real que conecta os termos e que força o deslocamento, o qual, por sua vez, ao se realizar, pode modificar absolutamente o todo, isto é, a relação. A questão, portanto, é saber como o cinema soube pensar a realidade dessa Relação, operar essa intensidade, esse movimento entre as imagens, por exemplo, nesse caso, entre a fome e a espera. Como pode fazer da imagem, mais do que uma imagem ordinária, isto é, uma imagem desprovida de *meio*, para a transformar em imagem média, uma imagem-móvel, uma imagem + *dados imediatos*, e não apenas uma imagem + movimento de translação.

É por isso que o todo, para Bergson e de modo ainda mais radical para Deleuze, nunca está dado de antemão, mas, ao contrário, ele é o próprio *dado*, mesmo quando relativo, da imagem. Talvez seja possível dizer que ele é o *dom* da imagem, aquilo que implica uma imagem na outra, dando a ela sentido e, por fim, ao filme como um todo, mas que, para além disso, é o que também pode implicar o espectador e complicar seu pensamento, levando-o a pensar a imagem para além do tempo cronológico do filme.

¹⁵ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 23.

O Todo é, nesse sentido, o que faz com que o *ser-vivente*, mesmo com sua tendência ao fechamento - problema que não teremos como desenvolver com acuidade neste artigo – permaneça, de acordo com Bergson, sempre aberto em alguma parte: “Em todo lugar onde alguma coisa vive, existe, aberto em alguma parte, um registo onde o tempo se inscreve”¹⁶.

Ora, ainda que Deleuze, no segundo tomo de seus livros de cinema, insista na substituição do Aberto pela radicalidade do *Fora* - encontro que “fura” a muralha “fechada” de nosso pensamento - o que seguirá contando, seja em um caso como no outro, é a realidade de um encontro que faz passar entre essas aberturas da individuação um novo possível, isto é, uma singularidade irreduzível a qualquer um dos termos individuados. É esta a abertura que conta, inclusive entre o espectador e o filme. É este o ponto decisivo que fará com que da duração possa advir um acontecimento *aberrante*, capaz de desnaturalizar, desestabilizar, ou ainda, desterritorializar a percepção natural, colocando-a em contato direto com os *dados imediatos* de uma imagem afetivamente sem precedentes – e de existência real, ainda que fantasmática, ou seja, mesmo quando complexifica a realidade sincrônica do atual entre passado empírico e futuro projetivo. O que significa, inclusive, que a Ideia de comum também pode se atualizar no pensamento sem que ela precise estar referenciada a uma comunidade empírica, cronologicamente passada, presente ou futura. Não há nada que limite ao cinema a pensar a comunidade apenas nos limites de uma experiência vivida, passada ou presente; antes, seu valor artístico estaria em poder pensá-las para além de sua experiência vivida, isto é, também como experiência viva ou ampliada, portadora de uma parte espiritual capaz de nos fazer preservá-la no pensamento.

Deleuze, ao dar uma definição do Todo, pensando de modo mais específico no espectador que extrai um sentido do filme como um todo, nos diz: “Se se tivesse que definir o Todo? ele seria definido pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior aos seus termos. Além disso é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental”¹⁷. É por isto que, segundo Deleuze, um plano sequência não se reduz nunca ao conjunto de elementos em cena, pois o conjunto é sempre algo apenas abstratamente fechado, que se estabelece entre as partes determinadas dos termos, deixando de fora seus pontos de indeterminação. A Relação, contudo, em seu sentido transcendental, são as relações de sentido e sensações, sempre indivisíveis e abertos, isto é, porvir. O movimento real, ou o Todo, é este algo a mais ou alguém que implica ou até mesmo complica os termos, exprimindo, a cada momento, uma mudança no todo. Ora, é por isso que o cinema não é apenas um conjunto de cortes imóveis acrescidos de movimento, mas literalmente um *corte móvel*, uma máquina que, pela técnica da decupagem e do enquadramento, e, notadamente, pela montagem, logrou criar, muito mais do que um mecanismo de junção de termos, a Relação *entre* os termos.

É por isto que, a partir de agora, o cinema também corre os riscos que perpassam todas as outras formas de produção de realidade, todos os outros planos de imanência, sejam eles do social, da literatura, da filosofia ou das ciências etc., e a todos os bons ou os péssimos efeitos que daí podem advir. E, evidentemente, a Ideia de comum, ao não se reduzir mais às regras jurídicas, religiosas, políticas e econômicas de uma sociedade, à soberania de um contrato social, nem tampouco aos seus rituais de parentesco e de casamento, de nascimento e morte, às suas posições de servidão e de liberdade etc., também passa a estar aberta às forças de uma “história embaralhada”, isto é, por momentos de passagem entre *comunidades* ou entre *mundos* tidos como não-comunicantes. Contudo, ao mesmo tempo, como qualquer ser-vivente, suas imagens também são capazes de criar

¹⁶ BERGSON, H. *A evolução criadora*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010, p. 31.

¹⁷ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 25.

essas *quase-comunidades*, as quais, ao invés de nos restituir a um fechamento aos limites normais de uma dada comunidade, podem nos levar a outros modos de existência e a outras intensidades que embaralham a percepção natural de todas as histórias.

2. Vertov e Pasolini: comunismos e comunidades cinematográficas

François Zourabichvili¹⁸ chamou especial atenção para o lugar estratégico e, ao mesmo, decisivo, que Dziga Vertov ocupa nas análises deleuzianas do cinema. A partir de uma correlação bastante atípica, para dizer o mínimo, Deleuze encontrará na montagem dialética de Vertov o caminho para introduzir a ontologia da matéria bergsoniana no coração do cinema, mas fazendo dela uma questão política a respeito dos processos de experimentação criativa e revolucionária.

Como vimos, segundo Deleuze, desde Eisenstein o cinema também se caracterizou pela possibilidade de dar outra dimensão a um *instante* banal e *qualquer*, mostrando como do sem visibilidade é possível extrair a força de um acontecimento notório. Lembremos que Deleuze definia a montagem, num primeiro momento, da seguinte maneira:

Desde o início até o final de um filme qualquer coisa muda, qualquer coisa mudou. Só que esse todo que muda, esse tempo ou essa duração, não parece poder ser capturado a não ser indiretamente, a partir das imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do tempo*¹⁹.

Ora, o que Deleuze se esforçava por nos explicar aqui é justamente essa capacidade do cinema de dar ou produzir *sentido*, isto é, de fazer com que um filme acabe por provocar a produção de sentidos no pensamento por meio de suas imagens. É esta a operação que acontece no pensamento ou no cinema, e que não deve ser confundida com aquilo que seria o *significado* dito verdadeiro de um filme.

Entretanto, Deleuze já atentava-nos para o fato de que essa produção de sentido estava atrelada, naquele momento, especificamente, à capacidade da montagem de extrair das imagens o todo, a Ideia, a imagem *do tempo*. Trata-se do momento que o cinema também começa a se preocupar - e isto seguirá sendo um dos pontos frágeis do cinema - em dar um *sentido* total aos seus filmes e, por conta disto, reduzir a possibilidade dos *dados imediatos*, visando apresentá-los apenas de forma indireta, algo que mudará significativamente no cinema dito moderno ou do pós-guerra, quando a imagem *do tempo* se converte em fonte privilegiada de indeterminação dos *sentidos*. A Ideia virtual do cinema passa, a partir de então, a ter um valor para o pensamento nunca antes visto na história do cinema.

Para pensar o lugar decisivo da montagem nessa produção de sentido, Deleuze analisará atentamente as principais técnicas de montagem e suas diferentes implicações políticas e artísticas. Por exemplo, em Griffith e a escola americana, em Eisenstein e a escola soviética, mas também na escola francesa do pré-guerra ou no expressionismo alemão. Ainda que Deleuze chegue a assumir que há, inclusive nesses casos, instantes de mergulho *no tempo*, isto é, nesse *hiato* de pensamento, nesse todo ou duração que nos lança diretamente nas Relações diferenciais de sentido que habitam o pensamento, o *cérebro*, ou ainda, o *virtual* da imagem, o que irá preponderar nesse momento da história do cinema será a submissão da matéria não-humana, isto é, dessa “caótica” indeterminação

¹⁸ ZOURABICHVILI, F. *The eye of montage: Dziga Vertov and Bergsonian materialism*. In: Flaxman, Gregory. *The brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. London: University of Minnesota Press, 2000.

¹⁹ *Ibidem*, p. 53.

de sentidos, à vontade de uma organização humana que tende à unificação, mesmo que dialética, do sentido em uma unidade.

Ora, o lugar singular de Vertov está justamente na utilização da composição de imagens-movimento, ou melhor, da originalidade da montagem, para romper com a submissão da matéria não-humana à matéria orgânica ou humana, isto é, à sua vontade de reduzir a matéria diferencial de sentidos a uma unidade de sentido. Sua criatividade reside na tentativa de apreender a matéria em si mesma por meio da montagem. É por isto que em seu cinema encontramos a experiência do homem, ou seja, a consciência humana, sendo expressa de modo inseparável da natureza do mundo, sendo o homem mesmo apenas uma condição de *visibilidade* entre uma multiplicidade de outras imagens do mundo. Como explica Zourabichvili, em Vertov:

Cada imagem interage com outras imagens, ao invés de organizar a si mesma de acordo com as condições de centralidade da percepção natural – isto é, subjetiva. E é nesse sentido que Vertov *reencontra* o “mundo antes do homem”, ou o mundo material da imagem-movimento: ele começa por imagens necessariamente centradas (ponto de vista da câmera), as quais ele submete uma operação de descentramento (montagem)²⁰.

Nesse sentido, a montagem é aqui o que garante que haja descentralização da percepção natural, e que a unidade centralizada do homem seja novamente diluída entre outras imagens, garantindo que os *sentidos* se proliferem, em detrimento de uma centralidade de sentido operada pela percepção natural ou reduzida simplesmente ao ponto de vista de uma consciência humana. É isto o que permite a Deleuze afirmar que Vertov é o único dos soviéticos a realizar uma dialética capaz de relacionar a matéria não-humana com o sobre-humano olho da câmera, criando assim a identidade entre uma comunidade da matéria e um comunismo do homem.

Ora, segundo Deleuze estamos diante da primeira abertura do cinema a um modo de fazer cinema que é capaz de mostrar diretamente a Relação: a imagem das duas séries disjuntivas que compõem o pensamento: a não-humana e a humana. Tudo parece se passar como se Deleuze descobrisse em Vertov a primeira potência de um cinema verdadeiramente moderno, um cinema capaz de devolver ao homem do comunismo, que se fechou sobre a forma do proletariado, isto é, sobre a forma da consciência humana, a materialidade informal do mundo do qual ele é parte inseparável. Filmar o todo para assim ser capaz de também filmar o homem. Restituir sua imagem às forças da matéria que, de modo descentralizado, agem e reagem entre si. Parece ser essa a função política e artística do olho da câmera de Vertov, a saber, permitir ao desejo comunista do homem entrar diretamente em contato com o desejo impessoal do mundo, essa comunidade da matéria da qual ele é parte inseparável. A comunidade da matéria, nos diz Deleuze, é o comunismo dos homens. É essa a distância que também permite pensar, na proliferação de intervalos de luz, a intensidade real da Ideia de comum, plano virtual entre o homem e a matéria, sempre aquém do homem e além da matéria, cuja carga afetiva é, por isso mesmo, da ordem do incomensurável para a percepção humana; daí outra vez a importância da “cine-olho” para tornar visíveis as ideias do comum.

O “cine-olho” seria então essa visibilidade que instaura um centro provisório, e a montagem, esse procedimento que, ao invés de apenas organizar as imagens, restringindo a

²⁰ ZOURABICHVILI, F. The eye of montage: Dziga Vertov and Bergsonian materialism. In: FLAXMAN, Gregory. *The brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. London: University of Minnesota Press, 2000. p. 147. [Tradução realizada por nós].

potência de suas interações e correlações e excluindo suas relações *aberrantes* ou anormais, serviria como máquina de encontro para a produção de um comum sem medida comum. Um comum feito e efeito de uma experimentação afetiva que abre o pensamento a dimensões e estados imprevisíveis. Nos termos de Deleuze:

Não se trata de um olho humano mesmo melhorado. Porque, se o olho humano pode ultrapassar algumas das suas limitações com a ajuda de aparelhos e de instrumentos, há uma que não pode ultrapassar, por ela ser a sua própria condição de possibilidade: a sua imobilidade relativa como órgão de recepção, que faz que todas as imagens variem para uma só, em função de uma imagem privilegiada. E, se considerarmos a câmera como aparelho de tomada de vistas, ela está submetida à mesma limitação condicionante. Mas o cinema não é simplesmente a câmera, é a montagem. E a montagem é sem dúvida uma construção do ponto de vista humano, mas deixa de o ser do ponto de vista de um outro olho para ser a pura visão de um olho não-humano, de um olho que está nas coisas²¹.

Contudo, o que quer dizer esse olho nas coisas, e por que ele nos permite falar de uma atualização intensiva da Ideia de comum? Deleuze explica que essa visão em perpétua interação, típica de Vertov, ao invés de nos dar as coisas como máquinas mortas, nos dá um mundo no qual até as máquinas têm "coração": elas rolam, tremem, freiam e lançam raios, tal como o homem também podia fazer, "com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros"²². É esse o comunismo de Vertov, que devolve ao homem a Ideia transcendental de um comum para além das formas da consciência Humana. Uma visão possuída pelo comum e, portanto, capaz de apreender, como dirá Deleuze, na atualidade do mundo, "a criança molecular, a mulher molecular, a mulher e a criança materiais"²³, isto é, ao mesmo tempo, seus corpos e suas intensidades virtuais. É o próprio Deleuze quem chamará essas passagens pela criança e mulher molecular de "passagens (comunistas)", pois é literalmente na passagem que o *comum* acontece e faz passar suas existências "entre uma ordem que se desfez e uma ordem que constrói". A câmera cinematográfica converte-se assim nesse olho (nem orgânico e nem ocular) de uma máquina capaz de reunir "o homem comunista com o universo material das interações, definido como 'comunidade' (ação recíproca entre o agente e o paciente)"²⁴.

Descobrimos agora porque, para Deleuze, o ritmo tem um valor decisivo em Vertov. É que o ritmo restitui a vida ao cinema. É o ritmo que dá ao cinema seu metacinema. A vida que acontece antes da filmagem tem seu ritmo, a vida na montagem tem outro ritmo, e a vida depois, isto é, na projeção do filme, tem outro ritmo, e depois é possível dizer, sobretudo quando é um filme que vai de encontro, mais do que ao encontro, com a vida do espectador, que, para além da projeção, há a vida do filme no pensamento do espectador, a qual ganha ainda outro ritmo – cada ritmo uma vida que coexiste através da linha de um filme-movimento.

É por isso, inclusive, que consideramos importante pensar no afeto como intensidade e, por esta razão, como criador de ritmos. Não à toa, quando falamos de uma Ideia de comum presente na filosofia de Deleuze, notadamente em seus livros de cinema, nós a concebemos sempre como uma linha em que perpassam as fases de um filme, que começa antes do filme e vai além das imagens do filme, e atinge e se agarra e é abraçada inclusive no próprio ato de pensamento do espectador.

²¹ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 128-129.

²² *Ibidem*, p. 127.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Deleuze diz que Vertov é o primeiro a nos mostrar que a montagem é o que compõe a vida em todos os seus momentos, e é aí talvez que se dá o ponto principal da relação entre o comunismo dos homens e a comunidade da matéria. Deleuze dirá que há montagem já no momento em que há escolha do material, isto é, antes da filmagem, a vida como seleção das porções de matéria que reúne. É a vida como ela é, quer dizer, a vida que coleta involuntária e voluntariamente porções de matéria. Depois, ela estará na filmagem, é o olho da câmera, é a vida da percepção natural que vê o movimento, a vida que se desloca, pois vê o material coletado reunido, o que Deleuze chama de “a vida no filme”. Em seguida, há a sala de montagem, na qual há ainda outra vida que acontece, a vida do confronto entre a vida como ela é e a vida no filme. Deleuze chamará essa vida de a *vida do filme*. Vida da sala de montagem, que é a vida também dos “espectadores, que confrontam a vida no filme e a vida como ela é”; são “três níveis explicitamente mostrados como coexistentes em O Homem da Câmera”²⁵. Todo um problema, como podemos ver, de relações entre o *dentro* e o *fora*, mas não menos que entre o *individual* e o *coletivo*, entre a *consciência* que o faz e o *mundo* que o desfaz, entre, portanto, *seu mundo*, *sua comunidade* e *outros mundos*, *outras comunidades* – confronto entre perceber, perceber-se e ser percebido, e confronto também entre o que é percebido e quem percebe. Confronto, portanto, político, subjetivo, singular e sensível. Confronto, como veremos, por onde também passa a Ideia de comum, na distância em que as comunidades se separam e se conectam, confrontam-se e fazem re/nascer um novo sujeito individual ou coletivo.

A Relação, o todo, ganha agora outra dimensão. Pois, se estamos sempre falando de montagem, é porque estamos sempre falando do Todo, da Relação, da fonte empírico-transcendental de produção de signos, imagens e sentidos. Assim, se podemos compreender a Relação num só tempo como meio que constitui os termos e como o que coloca os termos em relações, podemos dizer que ela é o composto transcendental de matéria do mundo, o composto de uma comunidade em sua perpétua interação, o que constitui os homens e suas comunidades, não menos do que as espécies, os povos e populações, e é também o que nos força a entrar em choque com outras multiplicidades de afetos e partículas de afetos que agem e reagem infinitamente, constituindo assim a potência aberta de todas as diferenças que compõem e decompõem relações entre os termos mais heterogêneos. Eis novamente a importância central de se pensar os diferentes tipos de montagem e o modo interessante por meio do qual Vertov nos permitiu ver e pensar esse problema, tanto filosófico quanto cinematográfico, que é a montagem.

Ora, se Vertov é o cineasta que nos dá uma primeira via cinematográfica para pensar a identidade entre a comunidade da matéria e o comunismo dos homens, Pasolini, segundo Deleuze, será o cineasta que introduzirá no cinema agenciamento de enunciação coletiva que lhe é inseparável, e que caracteriza um passo a mais no problema artístico-político da montagem.

Ao adentrar, via Pasolini, no problema da enunciação coletiva, Deleuze dá mais um passo em direção à questão política que atravessa essa relação entre vida, criação e atualização (principalmente, *aberrante*) da Ideia de comum. Ao menos, é isto o que pretendemos trazer à tona neste artigo. E uma das maiores dificuldades para entender essa questão está no fato de Deleuze trabalhar com ela de modo absolutamente amplo e, simultaneamente, molecular ou minimalista.

Deleuze pretende atingir sua natureza ontológica, cósmica ou espiritual, isto é, sua incondicionalidade, abrindo o pensamento à conexão entre todos os elementos pensáveis e impensáveis, ou seja, desde o odor passageiro de um cachorro até a chuva sobre uma montanha milenar. É esse o *ser-comum*, esse *estar-com*, que Deleuze não perde de vista, e como o pensamento artístico os pode capturar, isto é, capturar essas forças relacionais e assim testemunhar essas relações

²⁵ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 127.

transcendentais das mais inesperadas para aqueles que não poderiam vê-las sem o testemunho artístico de seus olhos de vidente, mesmo quando esses não são vividos ou expressos especificamente por pessoas qualificadas socialmente como artistas, mas que têm mãos artísticas, pés artísticos, corpos artísticos, enfim, que realizam gestos artísticos de alguém que vê/vive uma Relação grande demais, um *signo* intenso demais para o pensamento humano suportar em sua vida ordinária.

Contudo, ao mesmo tempo, é inegável que esse comum mobiliza Deleuze a pensar literalmente no comum e na comunidade como questões políticas de seu tempo, de nosso tempo, e é aí que surge a importância de Pasolini, mas também a frase de Paul Klee, o *povo que falta*. O povo que não é outra coisa senão esse *comum*. Esse *signo* intenso, sem imagem cristalizada, que *falta* ao mundo sempre que olhamos pela perspectiva dos regimes de signos que se cristalizam e organizam nossas sociedades capitalistas, também é *porvir*, *signo* de luta e criação, quando perspectivado desde o ponto de vista das relações imanentes nos processos de criação coletiva; nesse caso, ele é sempre excesso de potência que o mundo porta dentro de si, dentro de nós. É o perspectivismo de uma ideia que se situa na distância que os separa e os conecta, força que *falta* às comunidades que se organizam de forma ecumênica, mas forças que são a potência *porvir* dos atos de criação, das comunidades criadoras de mundo. Estamos, em todo caso, atualizando e virtualizando de fato e de direito a Ideia de comum, a ideia de que há sempre outra comunidade para além de toda comunidade. Trata-se de pensar o *signo* do *comum* que flui na exterioridade do pensamento, essa linha que faz proliferar séries de experiência de *quase-comunidade*, comunidades que *faltam* ou estão *porvir*, nossos *devires* que correm nas extremidades e mobilizam a vida, o pensamento, as artes, a política, em direção às novas montagens e a diferentes *travelling* de imagens.

Desse modo, se Pasolini ocupa um lugar estratégico para Deleuze é, dentre outras razões, porque o seu cinema é o primeiro cinema político-poético que dá existência a um *si* atrelado ao *comum*. Contudo, para chegar até Pasolini, Deleuze passará primeiro, por Jean Mitry e pela descoberta de um *travelling* que abandonou o circuito de imagens que se fecham em torno da perceptiva das personagens. O *travelling* de Mitry, segundo Deleuze, é o que permite ao cinema descobrir que suas personagens coexistem *com* exterioridades. Agora também é a câmera, para além da mesa de montagem, que se emancipa em direção a uma amplificação perceptiva do mundo. Ela se abre a ver a exterioridade que envolve as personagens e as constitui. Seu *travelling* move-se para apreender o *ser* da personagem, como esse *ser* é necessariamente *com* outros *seres* que envolvem seu mundo. Ela é um *ser-com*, dirá Deleuze: “era em função destes dados”, explica, “que Mitry propunha a noção de *imagem semissubjetiva* generalizada para designar este ‘ser-com’ da câmera: ela não se confunde com a personagem e também não está fora, está com ela”²⁶. Trata-se de uma espécie de *Mitsein* cinematográfico.

É curioso que Deleuze lance mão aqui desse conceito menor de Heidegger, o qual, até onde temos conhecimento, não tinha aparecido em sua obra filosófica, nem mesmo em *Diferença e Repetição*. Sabemos, entretanto, que na mesma época que escreve seus livros de cinema, ainda jovem filósofo naquela época, Jean-Luc Nancy trabalhava de modo atento sobre esse conceito de Heidegger, justamente com o intuito de, jogando Heidegger contra si, repensar a ideia de *partilha* e de *comunidade*. Interessa saber como Deleuze irá descrever a seu modo esse *Mitsein* cinematográfico. Ele dirá que se trata de um ponto de vista de alguém não-identificável, de alguém que desapareceu e que, por isso mesmo, é um *semissubjetivo* que passa a observar o mundo *entre* as

²⁶ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 117.

personagens, *junto a* elas, *com* elas. Deleuze passa por essa noção de “ser-com”, parece ter necessidade dela, mas não é o que mais lhe interessa. Como bem explicou René Schérer, o “ser-com” que Deleuze tem em vista é antes o de Fernand Deligny do que o de Heidegger. A ideia que Deleuze tem em mente é do que pode o fundo primordial imanente a todos os seres, esse *ser-comum*, que em seu entender seria mais radical, inclusive politicamente, do que os desdobramentos de um *Mitsein* pensado a partir da filosofia de Heidegger, contra ele: “Se ele”, Deleuze, implica um ‘ser-com’, não é à maneira do *Mit-sein* heideggeriana [...]. Não, não se deve compreender Deligny de maneira heideggeriana”, insiste Schérer²⁷.

Deligny-Pasolini, mais do que Heidegger-Mitry. Problema, portanto, de superfícies empírico-transcendentais mais do que de coessências. Problema de coletivo político; mesmo quando se trata de um coletivo criado desde um corpo solitário ou quando se trata de um coletivo de animais ou insetos. Como vimos desde o início deste artigo, existe um plano de interesse de Deleuze que excede, inclusive, a ideia de intersubjetividade de tipo fenomenológico, na medida em que uma intersubjetividade desse tipo resguarda o estatuto de uma percepção de tipo natural, ainda que às avessas, como consciência *de alguma coisa*. Para Deleuze, é preciso que essa intersubjetividade varie com a variação do *todo* e que, ao variar, *mude com o seu fora, junto a* essa exterioridade, antes de voltar a *si*, ou melhor, justamente para poder voltar a *si*. É exatamente isto que, de acordo com Deleuze, irá transparecer na noção de *discurso indireto livre* de Pasolini, tomada de empréstimo a Mikhaïl Bakhtin. Só que agora essa semissubjetividade não tem mais seu equivalente na percepção natural. Seu *cogito* é o *cogito da arte*. Aliás, explica Deleuze, “Pasolini pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto, nem a um discurso indireto, mas a um discurso indireto livre”²⁸, isto é, nem à percepção direta da câmera, nem àquela pela qual o espectador vê a da personagem a ponto de poder enunciar o que ela vê. O que importa é que nasça algo de novo entre eles uma nova relação que é diferenciação de dois ou mais sujeitos, que entram em um sistema heterogêneo para ambos. Desequilíbrio, movimento aberrante, despossessão. Deleuze chamará isto de um *estar-com*. Saímos do *ser-com* e adentramos no *estar-com*. No cinema, seria Pasolini que teria notado o ponto de vista da personagem na primeira pessoa como aquele que encena uma nova relação; a ela seria preciso acrescentar o ponto de vista da câmera, daquele que vê e assiste esse nascimento, mas seria preciso que esse ponto de vista da câmera imponha outra visão sobre a visão da personagem, a transformando e, ao mesmo tempo, se refletindo nela, e seria nesse vai-e-vem, nesse entre os dois, que se daria o nascimento de um novo *estar-com* no mundo, esse novo *sujeito*.

Pasolini aparece nos livros de Deleuze como o cineasta - provavelmente o primeiro - a nos mostrar que a língua é uma questão relevante. O cinema é áudio e visual, e a disjunção entre os dois também será considerada por Deleuze como uma questão fundamental. Sua disjunção é, ao mesmo tempo, uma dupla possibilidade para o pensamento, que agora pode ser jogado no plano das imagens e das palavras, e entre elas também pode se abrir um novo hiato, pelo qual o pensamento pode passar a proliferar sua potência produtora de sentidos. Pasolini é, portanto, esse cineasta que dá à língua um papel poético e político dentro do cinema, pois a língua não é apenas um problema sonoro, mas joga um papel que permite ao cineasta pensar tanto o visual, sua tendência centralizadora, como o sonoro, a função da língua maior ou dominante. É aí que o discurso indireto livre ganha, segundo Deleuze, toda a sua relevância. Ele é que torna o cinema rico em dialetos, sem

²⁷ SHÉRER, R. *Homo tantum* o impessoal: uma política. In: ALLIEZ, É (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 33.

²⁸ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 117.

cair na tentação de buscar um “nível médio” entre as línguas, uma língua geral ou mediana, a qual seria capaz de englobar todas as diferenças numa mesma língua.

O que Pasolini mobiliza seria a coexistência de línguas e de imagens sem centro privilegiado. É assim que ele atualiza a Ideia de cinema como um *estar-com*, implicando, em nosso entender, a Ideia de comum diretamente na Ideia de cinema. É essa a função criadora do discurso indireto livre: criar imagens sem centro privilegiado, permitindo que uma língua menor descentralize os centros de organização das relações entre os termos, os quais sustentavam as formas da língua maior.

É importante notar que, para Deleuze, a assimetria é um fator político fundamental. A percepção naturalizada da relação, com sua tendência à organização e até mesmo à abstração da *lei* que a estrutura, é pensada por ele como uma parte necessária a ser pensada, pois é justamente ela que precisa ser desbancada, e é ela que revela todas as forças complicadas na criação de uma relação menor. É por isso também que não há discurso indireto livre no cinema de Pasolini sem a real sensação de que há em seus filmes instantes notórios de produção de sentido. Diríamos, nesse caso, isto é, no caso de cinemas como o de Pasolini, que esses instantes singulares são inseparáveis da presença de uma ou mais séries de *quase-comunidades* que se apossam de nós. Pois é justamente no *entre* que o discurso indireto livre produz no pensamento que um afeto comum parece se apossar de nós, nos desapossando de nosso eu e de nossas filiações comunitárias, abrindo-nos às camadas mais amplas do comum, seja por descobrirmos uma exterioridade interna à nossa própria comunidade, seja por sermos levados às camadas sensíveis de uma outra comunidade, que se apossou afetivamente, isto é, politicamente, de nós.

O *discurso indireto livre* é, nesse sentido, a inflexão de uma dobra entre a visão da câmera e a da personagem e, ao mesmo tempo, o início de uma aliança menor. Ele é a passagem que torna indiscernível os limites entre a visão da personagem e a visão da câmera, mas também entre a visão da câmera, da personagem e do espectador. O comum aparece agora, do nosso ponto de vista, nessa torção sensório-afetiva do mundo, essa dobra singular no tecido das relações. A própria *consciência* é agora outro *efeito* de superfície desse mundo de olhares afeto-perceptivos. Dobra que torna visível uma outra comunidade, que agora aparece e ocupa o espaço do pensamento, do cérebro ou da tela, da superfície do corpo.

Não é à toa que Deleuze percebe já no procedimento de Pasolini uma quebra com a noção dita clássica da narrativa. Para fazer uma língua menor passar, isto é, uma língua *efeito* de uma conexão empírica entre dois ou mais mundos transcendentais, é preciso ultrapassar o entendimento da narrativa como forma verídica, ultrapassar a cronologia do tempo e a forma da narrativa apofântica. A potência poética do comum, isto é, das coexistências, não é a mesma que nos força, que coloca linearidade na narrativa, como esta fosse o primeiro plano de todo sentido possível. Nem mesmo a ordem dos fatos se confunde com a diferença de um ato de pensamento atrelado à Ideia de comum. Deleuze nos fala de uma narração, que não é o mesmo que uma narrativa, e que por isso mesmo não se trata mais da história em seu sentido clássico, isto é, da história cujo sentido se apreende no final. É a montagem e o *travelling* que agora, junto à narração, nos dão visões singulares e lembranças do *fora*. É o início no cinema do que Deleuze chamará de agenciamentos de enunciações coletivas. Daí o valor decisivo do que ele costuma chamar a *potência do falso*, a criação que se emancipou do sentido final e que se contrapõe agora às narrativas que põem em primeiro plano a produção do verdadeiro (seja ele ficcional ou documental). O que vem para o primeiro

plano é a força coletiva de um pensamento possuído pelo *comum*, que pede a criação de um *povo* ou de uma *comunidade porvir*, como uma linha comum pujada pelo seu *fora*²⁹.

Saímos do Todo, mesmo que Aberto, que ainda guardava a tendência a um sentido final, a uma resposta única, mesmo que porvir, capaz de englobar o Todo, e entramos agora, com Pasolini, no *fora* como força ativa de pensamento, o que da Relação pode vir a entrar de modo aberrante no *movimento* afetivo do pensamento. É o movimento em *falso*, o corpo inesperado que aparece, o anômalo, o *fora*, que faz com que relações minoritárias da Relação proliferem, mais do que do Todo que volta a adentrar na relação. É a colher de chá, como sugeria Deleuze no início do primeiro tomo de seus livros de cinema, que pode vir a entrar, quebrar ou acelerar o ritmo de diluição do cristal de açúcar dentro do café e a (im)paciência que Bergson vive enquanto aguarda para tomar seu café³⁰. É preciso agora que a câmera sinta a personagem, mas que também se faça sentir, para que a imagem se converta num bloco de sensações singulares. E é esse bloco que nos permite ver a *imagem-vivente* se confrontando com a *exterioridade* que caracteriza e potencializa o problema do comum.

Ver e fazer ver uma língua menor, uma comunidade menor, um povo menor: são essas as visões das personagens que parecem mais interessar a Deleuze. Trata-se de “visões insólitas da câmera (alternância de diferentes objetivas, o zoom, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas...)”, as quais exprimem “as visões singulares da personagem”³¹. Estamos entre dois pontos de vista, vaivém do espírito, experimentação atual-virtual entre o *homo tantum* e o “ser-com” que vemos quando eu é outro – Pasolini como aquele que abriu o cinema ao *si* que percebe e se percebe em um ato comum. Aquele que quando vê o que existe no pensamento já se descobre em plena fabulação de uma comunidade que o excede.

3. O vidente e o coletivo

Em sua famosa conferência *O que é o ato de criação?*³², Deleuze nos fala fundamentalmente de um problema que lhe era caro desde o início de sua obra filosófica, a saber, a relação entre arte, política e pensamento. Questão filosófica que diz respeito essencialmente ao problema dos signos: quais os signos de pensamento? Quais signos nos fazem pensar e quais nos fazem criar e quais, ainda, nos fazem resistir? E também, quais os signos que nossa sociedade é capaz de suportar? Quais são seus signos de amor, de servidão e de liberdade, seus signos da revolução, das artes, signos do comum e da destruição? Ou ainda, quais são os signos de uma comunidade, da nossa comunidade,

²⁹ É sempre importante lembrar que, para Deleuze, a *potência do falso* é um conjunto de forças artísticas que nos coloca em contato com o ato de criação, isto é, com o ato de pensar na superfície do pensamento. Efeito de superfície, ele não se contrapõe à verdade, mas ao fundamento da Verdade, o que é muito mais interessante. Ele desloca o pensamento para *fora* da organização apofântica do pensamento, isto é, desaloca o pensamento do peso do Verdadeiro. Não se trata aqui de um elogio à falsidade, ao cinismo ou à hipocrisia, mas, ao contrário, de compreender como a criação artística carrega uma verdadeira força política e de pensamento, que nos faz pensar aquém e além do paradigma social e filosófico do falso e verdadeiro. Longe de um relativismo simplista, Deleuze aposta, ao falar em *potência do falso*, no verdadeiro ato de pensar.

³⁰ “O todo não parava de se fazer, no cinema, interiorizando as imagens e se exteriorizando nas imagens, conforme uma dupla atração. Era este um processo de totalização sempre aberta, que definia a montagem ou a força do pensamento. Quando se diz ‘o todo é o fora’, procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração entre as imagens. O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia”. Cf. DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 216.

³¹ DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 181.

³² DELEUZE, G. *Qu'est-ce que l'acte de création ?* In: LAPOUJADE, D. (org.). *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions Minuit, 2003, p. 299 [Tradução nossa].

que nos fazem comunidade? E quais nos forçam a sair dela, a sair de nós mesmos para além, com destino a uma nova comunidade, a uma comunidade porvir, a um povo porvir, mais ou menos ligada às imagens que já existiam dentro do signo que nos atinge e nos faz *idiotas*, *videntes*, *amantes*, *revolucionários*, *minoritários*. Trata-se de um problema que, inclusive, já aparecia em seus livros de cinema, por meio da relação entre ideia, criação e resistência, e isto sobretudo no segundo de seus dois tomos, tendo nas personagens do *idiota* e do *vidente* suas figuras centrais.

Se, por um lado, para Deleuze o *idiota* é uma clássica personagem da tradição filosófica, com suas diferentes variações - ele dirá com Guattari em *O que é filosofia?*, uma figura mais ou menos próxima a Sócrates, tal como em Descartes, ou a Jô, tal como em Dostoiévski³³ -, por outro lado a personagem do *vidente*, ao ganhar toda sua força apenas em seus livros de cinema, pode parecer ser uma personagem externa à filosofia, uma personagem do cinema, diferente, portanto, daquela do idiota, a qual seria uma personagem propriamente filosófica ou até mesmo, forçando um pouco os territórios do pensamento, no caso específico de Dostoiévski, da literatura. Contudo, a verdade é que Deleuze já havia conceitualizado a personagem do *vidente* em seu livro *Diferença e Repetição*. Deleuze dizia, naquele momento, a partir de uma leitura ímpar de Freud, que a intenção do ensaio *Para além do princípio do prazer* era justamente mostrar como se dá a passagem do princípio do prazer, isto é, das excitações livres, para a sua organização em um novo *princípio*: “passa-se, assim, de um estado de resolução esparsa a um estado de integração”³⁴. É por meio desses processos de integração que também será possível pensar a condensação/formação do eu vidente. Como explica Deleuze, ainda em *Diferença e Repetição*, o eu vidente não é o momento em que contemplamos a nós mesmos; ao contrário, ele é a *imagem de si* quando se contempla outra coisa, ou seja, quando este “preenche-se com uma imagem de si ao contemplar a excitação: que ele liga. Ele produz a si mesmo ou ‘transvasa-se’ naquilo que contempla (e naquilo que ele contrai e investe por contemplação)”³⁵. Ora, mas o que Deleuze está chamando de contemplação aqui, contemplação de um *eu-parcial*, contemplação também de uma Ideia extraída do encontro com a luz exterior, não tem nada a ver com o que costumamos entender por contemplação. Para ele, é preciso ter em mente que a contemplação é portadora, como podemos ver pelo uso da personagem *vidente*, de uma *diferença em si*, uma *diferença* que é efeito da contração do mundo em uma imagem de si que é inseparável de uma *comoção* transbordante. É exatamente por isso que a contemplação produtora do eu vidente é um ato de pensamento e, assim sendo, é ela que caracteriza o questionar. Assim, “contemplar é questionar”, nos diz ele ao descrever o eu vidente em *Diferença e Repetição*, uma vez que questionar é justamente *transvasar* a resposta, a *transbordar*, pois é a própria *diferença questionante* o que a resposta já não satisfaz ou o que se tornou incapaz de encerrar³⁶. Ora, não encontramos aqui precisamente a figura do idiota, isto é, daquele que questiona tudo ou que não se satisfaz com as respostas que o mundo lhe dá? Encontro de personagens? Talvez.

Agora, o que nos interessa neste artigo é perceber como Deleuze trabalha essas personagens por meio da composição de imagens cinematográficas, correlacionando-as à Ideia de comum. Ou seja, como Deleuze pensa, via cinema, a possibilidade de indivíduos ou comunidades serem

³³ Cf. DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: 34, 2007, p. 85, no qual os pensadores explicam: “O antigo idiota queria não prestar contas senão à razão, mas o novo idiota, mais próximo de Jô que de Sócrates, quer que se lhe preste contas de “cada vítima da história”, esses não são os mesmos conceitos. Ele não aceitará jamais as verdades da História. O antigo idiota queria dar-se conta, por si mesmo, do que era compreensível ou não, razoável ou não, perdido ou salvo, mas o novo idiota quer que lhe devolvam o perdido, o incompreensível, o absurdo”.

³⁴ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2000, p. 178.

³⁵ *Ibidem*, p. 178.

³⁶ *Ibidem*, p. 153.

despossuídas de si graças à visão de uma situação cuja carga afetiva lhe é intolerável, o que as enlaça e as desliza através da Ideia de comum, em direção à criação de outras semelhanças, algumas vezes, inclusive, inimagináveis.

Pelo que vimos até aqui, embora pareça paradoxal, o acontecimento de uma Ideia no pensamento é algo que se apossa do pensamento, ou seja, é algo de exterior que provoca no pensamento a necessidade de pensar sua *diferença*. É por isso que, para Deleuze, o movimento de uma Ideia no pensamento é sempre um ato singular, uma singularização do mundo, da vida e do pensamento e, por isto, um acontecimento minoritário, fruto e produção de um *signo*. Por se tratar de uma relação nova com uma *exterioridade* que o força a pensar, diríamos até mesmo a acontecer, é que ele é em si mesmo um processo de criação essencialmente coletivo. Como muitas vezes aprendemos com Deleuze, toda Luz que nos atinge é sempre uma multiplicidade de raios de luz, toda Força um conjunto de forças, todo Signo e toda Ideia um coletivo de signos e de ideias.

É possível supor que a pergunta que mais mobiliza Deleuze em sua conferência *O que é o ato de criação?* seja: como uma ideia pode ser um ato coletivo de criação e de resistência? Assim, Deleuze, em busca de que essa questão avance, mobilizará, tanto na conferência quanto em seus livros de cinema, a *diferença* empírico-transcendental que caracteriza personagens como a do idiota e a do vidente no universo e via o universo cinematográfico.

Em sua conferência *O que é o ato de criação?* Deleuze afirma:

Ora, o que é uma informação? Não é tão complicado, todo mundo o sabe, uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam algo, estão nos dizendo aquilo em que supostamente devemos acreditar. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. Os informes da polícia são chamados, com razão, de comunicados. Comunicam-nos informações, dizem-nos aquilo que supostamente estamos aptos a acreditar, ou em que deveríamos acreditar, ou em que somos obrigados a acreditar. Nem mesmo acreditar, mas fazer como se acreditássemos. Não exigem que acreditemos, mas que nos comportemos como se acreditássemos. É isso a informação, a comunicação e, fora dessas palavras de ordem e de sua transmissão, não há informação nem comunicação. O que nos leva a dizer que a informação é exatamente o sistema de controle. Isso é evidente e nos diz respeito, particularmente hoje em dia³⁷.

Já em seu livro *A imagem-tempo: cinema 2*, Deleuze escreve a seguinte passagem, referindo-se tanto à situação atual de nossa sociedade como aos limites do cinema do pré-guerra, ou cinema, diríamos, que ainda busca um sentido capaz de encerrar o Todo:

Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar os clichês, sair do clichê. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações (embora isso exista, como no coração da heroína de *Europa 51*, mas se não houvesse mais nada, tudo cairia rapidamente na condição de clichê, ter-se-ia simplesmente acrescentado outros clichês)^{38, 39}.

³⁷ DELEUZE, G. *Qu'est-ce que l'acte de création?* In : LAPOUJADE, D. (org.). *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions Minuit, 2003, p. 299 [Tradução nossa].

³⁸ DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 32.

³⁹ Para uma discussão detida sobre o problema do *clichê* no pensamento cinematográfico de Deleuze, cf. GUERON, R., *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Deleuze, Cinema e Pensamento. Rio de Janeiro: NAU, 2010.

O que chama atenção nessas duas passagens é o fato de que, tanto no caso dos clichês como no caso das informações, parece haver um sistema audiovisual de encobrimento da Relação, uma *mise-en-scène* de imagens + movimento, isto é, de imagens sem relação com o presente, de imagens sem experiência real viva com sua *exterioridade*. Ora, esse sistema de controle, tal como Deleuze o descreve, é o que nos impede de obter a *visão* da imagem, de apreender o que dela pode nos levar a um ato de pensamento, a uma percepção para além de nossa percepção vivida ou tida como natural. O que falta à imagem clichê e à informação é, literalmente, a matéria viva das relações. Talvez seja possível dizer que se trata de circuitos áudio ou visuais esvaziados, para que não se produzam efeitos de solidariedade e de outras formas de *devires comunitários* que ajam no pensamento, problematizando a imagem do mundo que nos apresentam.

Nesse sentido, a modulação pretendida pelos processos de informação e de clichê pode ser entendida como sistemas de controle, não apenas externos, mas também internos aos indivíduos e coletivos, contra a potência empírico-transcendental de uma Ideia de comum que as conduza a uma *visão* capaz de transbordar suas respostas ou limites. O que elas encobrem é, como podemos imaginar, os *dados imediatos* da imagem, ou seja, as partes da imagem capazes de fazer proliferar a criação de relações comunitárias singulares, ainda desconhecidas na sociedade.

Acreditamos ser por isso que Deleuze enxerga nas figuras modernas do vidente e do idiota as portadoras de um sinal de resistência, aquelas que são emissárias de uma nova visão empírico-transcendental do mundo. São personagens que relevam a presença imanente de um afeto que perfura a imagem clichê e que faz a informação tropeçar, e cujo efeito dessa visão é, num só tempo, descompasso empírico e desvio transcendental, isto é, um *si* em duplo movimento aberrante.

Se Deleuze evoca em sua conferência *O que é o ato de criação?* a figura do idiota, presente nos filmes de Kurosawa e de modo ímpar em seu filme *Os sete samurais*, é porque ela é a personagem que exprime essa cisão que caracteriza a entrada em cena de um *fora*. Essa passagem entre o estar em um eu-coletivo já formado, em uma comunidade feita de imagens vividas e na qual não há mais questões a pensar e o sentir a visão coletiva de uma diferença e que se abre, é literalmente a entrada em um processo destoante do tempo em relação àquilo que até então era sua percepção mais natural. É este processo de singularização de uma linha que, se for afirmada uma segunda vez, fará dessa visão, desta sua nova questão, a oportunidade de criação de um novo *porvir*. Eis porque se trata, ao mesmo tempo, de *visão* e de *questionamento*.

Em *Os sete samurais*, afirma Deleuze,

as personagens estão presas a uma situação de urgência – elas aceitaram defender o vilarejo – e, de uma ponta a outra do filme, elas estão perturbadas por uma questão mais profunda, que será dita no fim pelo chefe dos samurais, quando estão indo embora: “O que é um samurai? O que é um samurai, não em geral, mas naquela época?” Alguém que não é mais bom para ninguém. Os senhores já não precisam mais deles e os camponeses logo saberão se defender sozinhos. Durante todo o filme, apesar da urgência da situação, os samurais são assombrados por essa questão, digna do Idiota: nós, os samurais, o que somos?⁴⁰

O que quer dizer essa questão à qual Deleuze dará tanta atenção a partir dos filmes de Kurosawa: *nós, o que somos?* É evidente que esta não é a única questão que aparece nos filmes de Kurosawa, mas ela é, sem dúvida, a questão mais relevante, a questão extraída de uma imagem e que se converte numa questão voltada a eles mesmos. Ao fato que *eu* sou de direito *outro* que não

⁴⁰ DELEUZE, G. *Qu'est-ce que l'acte de création ?* In: LAPOUJADE, D. (org.). *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions Minuit, 2003, p. 296. [Tradução nossa].

apenas aquele que acreditava, e não apenas em relação a mim, mas também em relação aos outros, ao meio. Um filme a respeito de uma nova inflexão entre o meio e o si, esse si que se move *com* seu coletivo e, ao mesmo tempo, *com* outros coletivos. Esta é, literalmente, a pergunta de uma visão, efeito dos dados imediatos da imagem: espécie assombração de um espaço e de um tempo que se moveram. Agora, essa assombração, como podemos notar, também parece ser inseparável, não só do tempo e do espaço que se moveram, mas também da partilha de um comum que se desfez e que agora precisaria ser recriado. Para nós, é novamente a Ideia de comum que pede passagem e se impõe novamente como questão. *Nós, quem somos?* não em qualquer lugar e nem em qualquer tempo histórico, mas neste mundo e *hoje, nesta situação, frente a essa imagem?*

Deleuze dizia, no primeiro tomo de seus livros de cinema, que uma das características mais fortes dos filmes de Kurosawa era que, em seus filmes, as visões alucinatórias ou oníricas nunca eram imagens simplesmente subjetivas, mas antes figuras do pensamento, imagens de quem “descobre os dados de uma questão transcendente enquanto pertinente ao mundo, ao mais íntimo do mundo”⁴¹. Ora, não estamos falando justamente e outra vez da questão do *comum*, aquela que é uma das questões mais pertinentes ao mais íntimo mundo? Deleuze dirá, ainda nos falando de Kurosawa e de suas personagens, que a única resposta à altura consistirá em:

fornece ao mundo novamente dados, em reabastecer o mundo com dados, em fazer circular alguma coisa, na medida do possível e por menor que seja, de tal modo que, através desses dados novos ou renovados, surjam e se propaguem questões menos cruéis, mais alegres, mais próximas da Natureza e da vida. É o que fazia *Dersu Uzala* quando queria que a cabana fosse consertada, que se deixasse um pouco de comida para que os próximos viajantes pudessem sobreviver e circular⁴².

Poderia Deleuze ter escolhido alguma personagem de Kurosawa mais apegada à potência do comum, à sua Ideia, do que *Dersu Uzala*? Acreditamos que não. E, em nosso entender, o que lhe interessa é menos a possível característica humanista de *Dersu Uzala* do que o fato de ela ser a personagem de Kurosawa que mais se revela capaz de fazer circular novos dados de uma comunidade porvir, de uma comunidade enigmática entre os homens e a matéria da natureza, entre si e uma comunidade que desconhece. Talvez possamos dizer ainda que ela é a personagem que lança na terra os dados de um passado àqueles que estão porvir. Ainda que solitária, ela parece ser a personagem de Kurosawa que melhor responde à questão que os samurais se colocavam. Não mais quem somos nós, mas também qual é o nosso *porvir*. Deleuze, no segundo tomo de seus livros de cinema, num momento em que joga com os devires positivos e negativos do devir idiota, fará apelo a uma nova ética ou uma nova fé, não apenas no cinema, mas “neste mundo, do qual fazem parte os idiotas”⁴³.

Mas, afinal, o que o vidente pode ter a ver com isto? Este não seria um problema apenas de idiotas? Ora, Deleuze caracterizava o vidente como esta personagem, por vezes próxima à múmia (talvez por serem ambos seres que vivem entre tempos e entre visões, e que curiosamente permanecem neste mundo guardando os segredos do que viram⁴⁴), que por ter apreendido algo de *intolerável* ou de *insuportável*, ou até mesmo de *inimaginável*, mergulha em um ato de pensamento que o impede de prolongar uma resposta corporal harmoniosa com a expectativa dos corpos e olhares de seu entorno. Ela é, nesse sentido, a personagem do pensamento do *fora*, a personagem

⁴¹ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 214.

⁴² *Ibidem*, p. 215.

⁴³ DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 209.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 206.

que está possuída pelas forças do *interstício*, aquela que se conectou com as linhas de uma Ideia que escapam às condições atuais dadas pelos signos ordinários de seu entorno. Ela é a personagem do pensamento.

Deleuze passará por diversas variações dessa personagem e, em sua grande maioria, essas personagens estão presentes no cinema do pós-guerra, isto é, no momento em que o cinema se percebe passível de ser capturado pelas forças do fascismo. Contudo, acrescentamos que há ainda outro elemento, talvez ainda mais relevante para o cinema, e que fará com que esse tipo de personagem se prolifere no cinema europeu do pós-guerra: o fato de que o cinema não apenas se viu como parte do fascismo, mas também frente ao fado de que o cinema não viu, não filmou, filmou muito pouco e quase sempre pelo olhar dos algozes, ou tarde demais, não as destruições da guerra e suas vítimas, mas a Shoah, o programa de destruição, menos de um Estado nação que se tornou suicidário, do que de populações minoritárias inteiras. Questão não tanto de cegueira, mas de desejo de cegar, a qual Deleuze talvez tenha deixado escapar; contudo, também é verdade que o próprio cinema tardará a se confrontar de modo mais sensível com essa questão⁴⁵. E, se é verdade que essas personagens videntes são personagens de uma visão decisiva, a qual pode ser inclusive de uma coisa bela demais, como em *Stromboli*, a questão nuclear que se prolifera no livro de Deleuze é a visão do intolerável, esse intolerável que as personagens veem como inseparáveis, e que se apossam delas e de seus pensamentos, que as envolvem em problemas éticos, sociais e políticos, e as lançam diante de problemas paradoxais, muitos deles insolúveis para o pensamento: “não é o cinema que dá as costas à política, ele se torna inteiramente político, mas de outra maneira”⁴⁶, insistirá Deleuze.

Essa outra maneira, que não é mais a do realismo clássico, a da denúncia ou da revolução, é a que se volta para “o vínculo do homem com o mundo”, vínculo, dirá Deleuze, “que se rompeu”⁴⁷, e que deve voltar a ser objeto de crença. Ora, já não era este o vínculo que Vertov perseguia? O vínculo entre a comunidade da matéria e o comunismo dos homens?

É aqui que surge o papel singular e ao mesmo tempo central da heroína de *Europa 51*. Ela é a personagem que apreende, em uma condição empírica cotidiana, tida por todos como banal, a percepção de uma nova visão transcendental, que põe *em questão* toda a banalização do seu mundo cotidiano, e que ao mesmo tempo a coloca afetivamente em outra relação com aqueles que pertencem às classes ou comunidades que ela agora pode ver, mas à qual socialmente ela não pertence e que não podia ver. Não é uma questão de identidade, mas de afeto, de impossível resposta à altura de um problema e também de difícil solidariedade, o que captura seu pensamento e faz com que a vida quebre a percepção unitária que dela se tinha. É um intolerável que nenhuma resposta pode justificar, e que a move a se *ver* outra, a esse *si* que é um *ser-com* que a puxa pela linha de uma Ideia de comum.

⁴⁵ Aqui seria interessante recorrer a alguns acontecimentos que aterrizaram no cinema durante os anos subsequentes aos livros de Deleuze e foram decisivos nesse sentido. De forma redutora, certamente, diria que o filme de Claude Lanzmann de 1985, *Shoah*, é certamente um deles. A retomada do filme das gravações de Samuel Fuller da liberação de alguns campos de concentração, em 1988, assim como das produções de John Ford a partir de imagens dos campos de concentração. Também os filmes que Harun Farocki realizou sobre as imagens visíveis e as imagens invisíveis da Shoah. Estes são apenas alguns exemplos que nos permitem ver como a problemática entre visão e as comunidades possíveis, destruídas ou quase-destruídas, entrarão no cinema de modo decisivo, assim como a relação do cinema com o acontecimento, sua negação e suas fabulações. É curioso que Deleuze tenha, no primeiro tomo de seus livros, visto em John Ford um cinema cuja forma da imagem é antes da ética do que da épica. Ainda mais interessante é o fato dele ver em seus filmes uma preocupação com a saúde das comunidades menores e suas patologias ligadas à sociedade. Cf. DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 169.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁷ DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 30.

Para Deleuze, como temos visto, não há outra saída para o pensamento que não seja passando por esse tipo de personagens *aberrantes*. Elas são alguns dos *devires* necessários do pensamento, pois, para ele, não basta “uma tomada de consciência ou uma mudança de corações (embora isso exista, como no coração da heroína de *Europa 51*, mas se não houvesse mais nada, tudo cairia rapidamente na condição de clichê, ter-se-ia simplesmente acrescentado outros clichês)”⁴⁸. É sempre uma questão de *visão*, mesmo que não visual, mesmo que auditiva ou tátil, que permite ao homem dar permanência a uma ideia que o devolve à responsabilidade de recriar o vínculo que ele perdeu com esse mundo que também é obra sua.

Deleuze e Guattari voltarão a essa questão quando comentarem a vergonha como afeto ético e político. Afeto paradoxal, pois ele também pode nos levar à impotência, a um rebaixamento e a uma paralisação, mas nem por isso deixa de ser um afeto relevante para o pensamento. Inclusive às vezes é possível que ele seja justamente o contrário, um afeto pelo qual é necessário passar até mesmo para que possamos encontrar uma fuga. A vergonha, por exemplo, de um homem que vê o intolerável de seu tempo, mas que, ao mesmo tempo, é inseparável de seu tempo,

ante a baixeza e a vulgaridade da existência que impregnam as democracias, ante a propagação desses modos de existência e de pensamento-para-o-mercado, ante os valores, os ideais e as opiniões de nossa época. A ignomínia das possibilidades de vida que nos são oferecidas aparecem de dentro. Não nos sentimos fora de nossa época, ao contrário, não cessamos de estabelecer com ela compromissos vergonhosos. Este sentimento de vergonha é um dos mais poderosos motivos da filosofia. Não somos responsáveis pelas vítimas, mas diante das vítimas. E não há outro meio senão fazer como o animal (rosnar, escavar o chão, nutrir, convulsionar-se)⁴⁹.

É interessante como Deleuze e Guattari encontram nessa fratura do eu frente ao intolerável, por meio do qual ele duplica sua *visão*, o devir animal como uma saída frente ao afeto de responsabilidade de quando nos vemos diante das vítimas da história, pois são justamente eles, os animais, uma dessas vítimas. Assim, ainda que o exemplo talvez seja hiperbólico, o que está em jogo aqui é essa aderência à Ideia de comum como afeto de uma solidariedade, que passa necessariamente por uma visão outra de si e por relações heterogêneas com o mundo. É sempre uma questão e um tipo de relação diferente com o nosso *fora* e o que do mundo se revelou nosso mais íntimo mundo. Problema de afeto, de carga ativa, de ritmo e de percepção sensível frente à ignomínia de um sistema de controle, de informações e de clichês que não param de nos separar do mundo e de nos encobrir seus dados. Eis por que uma imagem nunca é um clichê, mas antes um espaço emissor de signos ou portador de forças, que nos dá verdadeiros dados da Relação entre o corpo, o pensamento e a Ideia.

Conclusão

Em um ensaio dedicado a pensar as semelhanças entre D. H. Lawrence e Nietzsche, Deleuze retoma a ideia que parece ser uma das que mais o assombra, a saber, o coletivo. A primeira coisa que ele nos diz é que o coletivo é algo que acontece necessariamente fora de nosso Eu, uma vez que o eu, como já vimos, não se caracteriza por uma relação, mas pelo automatismo ou reflexo que “tem tendência a identificar-se ao mundo” à sua volta e, nesse sentido, o eu seria apenas a “morte” da

⁴⁸ *Idem*. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 32.

⁴⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: 34, 2007. p. 140.

relação, “ao passo que a alma”, esse fio real das relações, seria aquela que se estende entre “‘simpatias’ e ‘antipatias’ vivas”⁵⁰.

Sair do eu, em certo sentido, seria sair do despotismo de um coletivo no qual o eu e o coletivo são as partes de uma unidade orgânica ou petrificada, com sua história e seu fundamento, com sua fixidez e sua imobilidade, isto é, como um núcleo sem vida, pois sem abertura ao que irrompe na/da movência da Relação. É o momento de identificação entre um eu e um mundo que se reduziu a clichês, a informações, à história de uma única língua, de uma só voz, com sua verdade e seus segredos de filiação. Entrar na alma coletiva é, nesse sentido, algo totalmente diverso do coletivo do Eu. Uma alma coletiva já está fora do eu, é ela que busca e encontra os traços de uma história porvir; ela só tem histórias de um “ser-com”, de um ser móvel ou cuja imobilidade é de pura movência afetiva. A alma coletiva é, para Deleuze, o que caracteriza a Relação, a linha pela qual se encontram acordes entre fluxos muitas vezes díspares entre um corpo e outro corpo. O exemplo limite, que encantou Deleuze, é a relação entre o oceano, suas baleias e seus inúmeros seres, que existiam fora de Herman Melville, e o oceano político que ele portava dentro de si.

Ao invés de uma informação emitida por um eu e recebida por outro eu, trata-se aqui da história de comunicações que nascem inesperadamente, de forma às vezes impossíveis, entre seres heterogêneos. Questão que envolve, nos diz Deleuze, um “querer-viver”, mas também “luta e combate”, seja nos casos em que temos necessidade de realizar disjunções ou naqueles em que é preciso produzir conjunções. Mas o combate, a luta, aqui, é o “contrário da guerra: a guerra”, sintetiza o filósofo, “é o aniquilamento geral que exige a participação do eu, mas o combate rejeita a guerra, é conquista da alma”⁵¹. Problema de coletivos, problema de guerra e lutas, problema, certamente, de uma separação necessária entre dois tipos bem diversos de experiências reais do comum. Análise, em todo caso, da Ideia de comum.

Tudo parece se passar como se, de um lado, Deleuze estivesse nos alertando para mantermos determinada espreita, talvez uma espreita quase animal ou literalmente com característica animalesca, em relação a essa tendência do devir-homem se fechar num Eu, recortando o mundo entre sujeitos e objetos, entre o eu e os outros, matando o mundo e sua alma coletiva. E, de outro lado, ele estivesse nos falando que, frente ao enclausuramento da vida num eu, devemos sempre lembrar que há um fio de possibilidades para outras vidas *com-outros-seres*: máxima política que, desde seu livro *Bergsonismo*, ele já revelara ser-lhe extremamente cara, ao nos dizer que existe “um problema político”, que é o da “alma coletiva, as conexões de que uma sociedade é capaz, os fluxos que ela suporta, inventa, deixa ou faz passar”⁵².

Se, no percurso final de seus livros de cinema, Deleuze pode aproximar cineastas tão diversos como Jean Rouch e Pierre Perrault, de um lado, e Shirley Clarke e John Cassavetes, de outro, até chegarmos aos Straub, passando por Jean-Luc Godard, Ousmane Sembène e Glauber Rocha, dentre tanto outros, constituindo uma série absolutamente heterogênea, um conjunto nada típico de relações e aberturas, um fio de ideia comum que conectaria o cinema subterraneamente,

⁵⁰ *Idem. Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos*. In: DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 2011, p. 70. Vale ressaltar que Deleuze, em seu ensaio *Bartleby, ou a fórmula*, por meio de outro conjunto de autores, sobretudo da literatura, também chegará ao problema da comunidade, mas com alguns desdobramentos modestamente diferentes.

⁵¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos*. In: DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 2011, p. 70.

⁵² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos*. In: DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 2011, p. 71. Também cf. DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 98: “a cada membro de uma sociedade fechada, se ele se abre à emoção criadora, esta comunica a ele uma espécie de reminiscência, uma agitação que lhe permite prosseguir e, de alma em alma, ela traça o desenho de uma sociedade *aberta*”.

talvez isto se deva ao fato de que, para ele, cada um desses pontos de vista está implicado diferentemente nessa Ideia de comum, nesse “ser-com” que se constitui a vida *entre* heterogêneos. Ora, é esse *comum* que nos parece ser o terceiro termo deleuziano impossível de se realizar unicamente como uma comunidade atual, pois o *comum* nunca converge apenas para um mesmo mundo, para um único eu; ele é sempre e necessariamente uma série de histórias *comuns* e de *comuns* passados e porvir, ele é a multiplicidade imanente do que chamamos de *quase-comunidades*; de histórias que se repetem e se diferenciam sem qualquer centro que não seja provisório, com narrativas em constante descentramento.

A partir da literatura de Kafka e, depois, a partir dos filmes de Rouch e Perrault⁵³ - além de uma série de outros momentos -, Deleuze dirá que se trata de ver na obra desses grandes artistas a “constituição ou reconstituição de um povo, em que o cineasta e seus personagens se tornam outros em conjuntos e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoas em pessoa, de intercessor em intercessor”, em um processo de experimentação, de lembranças necessárias e heterogêneas, enfim, de criação ou de reconstituição⁵⁴.

Estamos, pelo que parece, em um dos momentos mais agudos da virada do cinema dito clássico para o cinema dito moderno. O problema destes e de outros cineastas, diz Deleuze, não é apenas que a mediocridade e a vulgaridade se apossaram do cinema corrente, afinal, considera o filósofo, Leni Riefenstahl “não era medíocre”. O problema central, insiste, retomando as teses de Paul Virilio, é que nunca “houve desvio” ou “alienação”, mas, ao contrário, desde o início, “a imagem-movimento esteve ligada à organização da guerra, à propaganda de Estado, ao fascismo comum”⁵⁵. Ora, e não era justamente esta a tensão crucial - ética, estética e política - entre o eu, inclusive de um povo ou de uma comunidade, e o problema da alma coletiva, este que é o problema da questão comum que fissa o duplo devir da Ideia de comum, sua ao menos dupla tendência? Não é esta também a luta pela alma coletiva que Straub exprime tão bem, ao menos aos olhos de Deleuze, frente às vítimas da história em seus atos de fala?

O ato de fala ou de música é uma luta: ele deve ser econômico e raro, infinitamente paciente, para se impor ao que resiste a ele, mas extremamente violento para ser, ele próprio, uma resistência, um ato de resistência. [...] É esse, nos diz Straub, o estatuto comparado da imagem sonora e da imagem visual: pessoas falam num vazio e, enquanto a fala ascende, o espaço se embrenha na terra, e não deixa ver, mas faz ler seus enterramentos arqueológicos, suas espessuras estratigráficas, documenta os trabalhos que foram necessários e as vítimas imoladas para fertilizar um campo, as lutas que se travaram e os cadáveres largos⁵⁶.

É justamente aí, quando não é mais possível reconciliar o ver com o dizer, que o clichê se fende, que a informação derrapa, e que descobrimos as histórias dessas comunidades do passado que vivemos no presente, mas também do futuro, que compõem uma comunidade presente, pois plena de porvir. Se há um eu, uma comunidade ou um povo que se fecha, é porque é a própria vida, com sua multiplicidade de passados e seus porvires, que foram encobertas de terra e, portanto, caberia a nós escavar essa terra para extrair daí as potências dessas comunidades soterradas,

⁵³ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 34-37; o problema da ação comum e da solidariedade ativa, ambos interligados com o problema da ligação real entre o individual e seu imediato-político.

⁵⁴ DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 186.

⁵⁵ DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 199.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 301.

devolver a ela e a nós seu porvir. São essas, em nosso entender, as histórias dessas *quase-comunidades* que o cinema não parou de contar após a Segunda Guerra Mundial; as histórias de uma alma coletiva e de uma Ideia de comum.

Por isto, vale nos perguntarmos até que ponto o cinema de hoje, o cinema, diríamos nós, após a Shoah de Claude Lanzmann, um cinema como o de Béla Tarr ou de Pedro Costa, não seria um cinema que encontrou uma nova camada da alma coletiva, a de uma alma coletiva que abandonou o Eu coletivo em vista de uma Ideia mais ampla de comum, já que toda comunidade está ameaçada de morte, de extermínio, de aniquilamento, pelos poderes do Eu coletivo. Esse cinema de uma Ideia de comum que avança pouco a pouco e sempre pelas linhas que asseguram uma vida fora do eu, ou de um ser para além do eu, e que assim nos devolve o passado para nos permitir avançar sempre ao futuro, na forma de um porvir comum que busca no presente os dados de uma comunidade, ou melhor, de uma *quase-comunidade*, imediatamente política.

Referências bibliográficas

- BERGSON, H. *A evolução criadora*. São Paulo: UNESP, 2010.
- BERGSON, H. *Matéria e Memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*: cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.
- DELEUZE, G. *O Bergsonismo*. São Paulo: 34, 2012.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 2011b.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, G. Qu'est-ce que l'acte de création? In: LAPOUJADE, D (org.). *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions Minuit, 2003.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka*: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: 34, 2007.
- GUERON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*. Deleuze, Cinema e Pensamento. Rio de Janeiro: NAU, 2001.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze e os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 Edições, 2015.
- MARRATI, P. *Gilles Deleuze*: cinéma et philosophie. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- SHÉRER, R. Homo tantum o impessoal: uma política. In: Alliez, Éric (org.). *Gilles Deleuze*: uma vida filosófica. São Paulo: 34, 2000.
- ZOURABICHVILI, F. *The eye of montage: Dziga Vertov and Bergsonian materialism*. In: Flaxman, Gregory. *The brain is the screen*: Deleuze and the Philosophy of Cinema. London: University of Minnesota Press, 2000.

Recebido em 14.04.2023.

Aceito para publicação em 07.06.2023.

© 2023 Breno Isaac Benedykt. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).