
O CINEMA NAS POTÊNCIAS DO FALSO – DEVIR E HIBRIDIZAÇÕES

THE TRUTH CRISES ON THE CINEMA AND THE HIBRIDIZATION OF MÍDIAS

Luana Brant Campos¹

RESUMO: Baseando-se no pensamento de Nietzsche e Gilles Deleuze sobre as potências do falso, este trabalho investiga a pretensão de verdade no cinema, buscando compreender o cinema contemporâneo dentro de uma perspectiva híbrida e sem fronteiras, trazidas, dentre outras razões, pelo surgimento da tecnologia digital.

PALAVRAS-CHAVE: verdade, potência do falso, hibridização, cinema.

ABSTRACT: Based on the thoughts of Nietzsche and Gilles Deleuze about the potences of the fake, this paper investigates the pretension of truth on the cinema, seeking to understand the contemporary cinema under a hybrid and no frontier perspective, brought, between other reasons, with the appearance of the digital technology.

KEYWORDS: truth, fake potence, hybridization, cinema.

INTRODUÇÃO

A relação entre realidade e ficção sempre foi, na história da arte, tema de recorrentes discussões e investigações. A história do cinema sempre foi marcada por uma dicotomia entre realismo (naturalismo, mimetismo) e formalismo, ou entre Lumière e Méliès. De um lado estavam teóricos formativos, como Béla Balázs e Rudolf Arnheim, que acreditavam que o potencial artístico do cinema se encontrava em suas diferenças com a realidade. No extremo oposto, teóricos como Bazin e Kracauer defendiam que a garantia da especificidade artística do cinema adviria justamente do fato deste oferecer representações confiáveis da vida cotidiana. Para eles, a alma do cinema estava no fato dele ser uma "janela para o mundo", o único meio com objetividade suficiente para "revelar o real".

¹ Mestranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da UnB, na Linha Poéticas Contemporâneas. Endereço eletrônico: luanabrant@hotmail.com

Apesar dos teóricos serem extremistas ao elaborar suas teorias, nas obras cinematográficas a fronteira entre real e ficcional nunca foi bem definida. Hoje, com o surgimento da tecnologia digital e a hibridização dos meios cinema, vídeo e televisão, as fronteiras dissolvem-se ainda mais e as esferas de gênero e estilo se misturam. Mas ainda podemos perceber a diferença entre um cinema que aspira o verdadeiro e um cinema que quer as "potências do falso".

Gilles Deleuze é um pensador que nos diz muito acerca dessas questões. A filosofia de Deleuze se baseia em um conflito amplo, um confronto entre dois modos de pensar. De um lado, a "filosofia da representação", o primado à identidade, do outro, a "filosofia da diferença", na qual se pensa a diferença enquanto tal. Deleuze se propõe a pensar a relação do diferente com o diferente, sem submetê-lo a nenhuma forma de representação que o reconduza ao "mesmo". Seria a alternativa entre o poeta e o político. O primeiro tem um poder criador, que afirma a diferença e perverte as ordens, num estado de revolução permanente. O segundo é aquele que nega a diferença, pois quer conservar uma ordem estabelecida, ou estabelecer um mundo que solicite as formas de sua representação. Nietzsche foi quem melhor observou o conservadorismo da dialética.

Nietzsche instaurou na filosofia, a crítica à razão e à filosofia hegeliana. Contrapôs os ideais de universalidade e unidade aos valores de diferença e fragmentação. A interpretação da obra de Nietzsche realizada pelo filósofo Heidegger e, posteriormente, pelos pensadores pós-estruturalistas (dentre eles, os mais importantes Gilles Deleuze, Lyotard, Felix Guatarri, Jaques Derrida e Michel Foucault) foi fundamental para a emergência de uma "filosofia da diferença".

A argumentação de Nietzsche se sustenta sobre a idéia de que as valorações do Iluminismo são criadas a partir da constituição de sistemas morais. Ao adotar um perspectivismo cultural e um pluralismo moral, Nietzsche desconstrói as pretensões universalistas e indica a "verdade" e o "certo" como produto discursivo de um determinado sistema que produz as idéias de certo e errado, de verdadeiro e falso. Um sistema de julgamento moral.

A crítica da razão de Nietzsche e as várias correntes de pensamento pós-estruturalistas daí originadas representam uma reavaliação radical da cultura do Iluminismo e de sua concepção de razão universal. Os pós-estruturalistas compreendem que existe uma pluralidade

de razões. O sujeito não é um sujeito unitário em direção à perfeita coerência, assim como a história não é universal. É quebrada também a idéia progressista da história, pois o sonho modernista de progresso está calcado na razão científica. Baseando-se na crítica que Nietzsche faz da "verdade", os pós-estruturalistas questionam os pressupostos que dão origem ao pensamento binário e problematizam a figura do sujeito humanista autônomo e transparente. Ao invés desse sujeito, vêem um sujeito descentrado, atravessado por diversas forças libidinais e práticas sociais. É um sujeito envolto no múltiplo: o tempo, o lugar, a genealogia na história da filosofia moderna, seu espaço lógico e sua reinterpretação e reinscrição. (PETERS, 2000: 82)

O pensamento de Deleuze sobre o cinema vincula-se a idéia de uma filosofia da diferença que se contrapõe ao pensamento da representação. Deleuze distingue duas imagens do pensamento, uma dogmática, definida como moral e representativa e outra nomeada de nova imagem do pensamento ou pensamento sem imagem. Este termo Deleuze extraiu de Nietzsche.

A IMAGEM DOGMÁTICA DO PENSAMENTO E A GENEALOGIA DA VERDADE

A imagem dogmática do pensamento aparece em três teses essenciais, a primeira delas é que o pensador quer e ama o verdadeiro, que o pensamento contém formalmente o verdadeiro e que pensar é o exercício natural de uma faculdade reta. A segunda é que somos desviados do verdadeiro por forças estranhas ao pensamento (corpo, paixões, sentidos, etc) e a terceira é que com um método correto de pensar é possível penetrar nos domínios do que é eterno, na essência, no verdadeiro.

Deleuze chama atenção para a maneira como o verdadeiro é concebido como um universal abstrato, sem nenhuma referência às forças que *constituem* a genealogia de uma verdade. Ao entrar na questão da verdade, Deleuze irá definir Kant como o último dos filósofos clássicos, já que nunca pôs em questão seu valor, nem as razões para a nossa submissão ao verdadeiro. Segundo ele, os filósofos pretendem que o pensamento procura o verdadeiro e evitam relacionar a verdade com uma vontade concreta. Já "Nietzsche não critica

as falsas pretensões à verdade, mas a própria verdade como ideal". "O conceito de verdade qualifica o mundo como verídico, este mundo supondo um homem verídico que é como seu centro. Entretanto, é claro que a vida quer o engano, que visa iludir, seduzir, cegar. Quer o verdadeiro é querer antes de mais nada depreciar esse poder do falso, ao fazer da vida um *erro*, uma *aparência*" (DELEUZE, 2001: 32).

Deleuze afirma que esta perspectiva opõe vida e conhecimento, "mundo verídico" e mundo real e o homem verídico não quer enganar, quer um mundo melhor, com isso ele denuncia moralmente as aparências. Por isso Deleuze defende que a proposição entre "mundo verdadeiro" e "mundo aparente" é *oposição de origem moral*, "Essa oposição moral é sintoma de uma vontade que quer voltar a vida contra a vida. Uma vontade religiosa, ascética, portanto" (DELEUZE, 2001: 32).

Em *Nietzsche e a verdade*, Roberto Machado defende que a genealogia da "vontade de verdade"² prolonga e completa a genealogia da moral. Para ele, a crítica de Nietzsche ao ideal de verdade, ao valor da verdade, é a extensão da crítica aos valores morais dominantes que têm origem na moral judaico-cristã, cujo núcleo seria o ideal ascético. "Em suma: a ciência nem se opõe à moral nem pode ser sua superação porque não apenas tem as mesmas bases que ela como é a última etapa de seu aperfeiçoamento; ainda que de modo inconsciente, são os valores morais que reinam na ciência" (MACHADO, 1999: 77). A ciência depende da moral como instância que lhe dá valor e a busca pela verdade é uma "démarche moral". A oposição verdade-aparência instituída pela vontade de verdade significa a afirmação da verdade como valor superior. O verdadeiro é bom, é superior ao falso, a verdade tem mais valor que a aparência, a ilusão.

A ciência regida pelos valores morais e valores de verdade são o que Deleuze chama de ciência régia, a qual ele opõe a ciência nômade. A ciência régia tem como ideais a reprodução, a dedução e a indução, e sua lógica é a da reprodução. Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, "ver fluir, estando à margem", já seguir é outra coisa, diz Deleuze. Segundo ele, somos forçados a seguir quando estamos em busca de singularidades. Na ciência

² A vontade de verdade é a crença, que funda a ciência, de que nada é mais necessário do que o verdadeiro. Nietzsche produziu o conceito de vontade de verdade com o objetivo de articular ordem moral e ordem epistemológica. (MACHADO, 1999: 75)

nômade não se trata mais de extrair constantes a partir de variáveis, mas de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua. Não há matéria fixa, imutável, não há imagem, "nem para constituir um modelo, nem para fazer cópia" (DELEUZE, 1997: 45).

A filosofia de Nietzsche busca destruir a moral, e para ele, isto só é possível através do questionamento da vontade de verdade. Só através de sua crítica e da destruição da dicotomia essência-aparência seria possível a "transvaloração de todos os valores".

A imagem dogmática do pensamento está completamente vinculada à idéia de vontade de verdade de Nietzsche. Já a nova imagem do pensamento tem como premissa o fato de que o verdadeiro não é mais elemento do pensamento, mas o sentido e o valor. Toda a crítica pós-estruturalista concentra-se em um conjunto de conceitos que tem origem em Nietzsche; um anti-essencialismo; um anti-realismo em termos de significado e de referência; um anti-fundacionalismo; a negação à idéia de transcendência; a sujeição a uma idéia de conhecimento como a representação exata da realidade e a rejeição de uma concepção de verdade que tem total correspondência com a realidade (PETERS, 2000: 51). Para Deleuze, os elementos da representação têm, como princípio geral o "Eu penso", garantindo a unidade de todas as faculdades. É uma sujeição ao idêntico, ao semelhante, ao análogo.

O ARTISTA COMO FALSÁRIO

Para Deleuze, bem como para Nietzsche, a arte é o mais alto poder do falso, ela santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior, único capaz de rivalizar com o ideal ascético. "Aparência, para o artista, não significa a negação do real, mas uma seleção, uma correção, um desdobramento, uma afirmação. O artista é aquele que procura a verdade, é o inventor de novas possibilidades de vida" (DELEUZE, 2001: 33). O artista é o criador da verdade, é onde o falso atinge sua potência última. Em *A imagem-tempo*, Deleuze (1990: 179) discorre sobre a grande teoria dos falsários segundo Nietzsche:

ela aparece no livro IV de Zaratustra: ali se reconhece o homem de Estado, o homem religioso, o homem de moralidade, o homem da ciência... A cada um corresponde uma potência do falso; são também inseparáveis uns dos

outros. E o próprio *homem verídico* era a primeira potência do falso, que se desenvolve através dos outros. O artista por sua vez é um falsário, mas a potência última do falso, pois quer a metamorfose em vez de *tomar* uma forma (forma de Verdade, do Bem, etc). A vontade como vontade de potência tem portanto dois graus extremos, dois estados polares da vida, por um lado o querer-tomar ou querer-dominar, por outro o querer idêntico ao devir e à metamorfose, "a virtude que dá".

Mas o artista de que eles falam não é qualquer artista. Deleuze denuncia a arte mimética, mera representação ou "decalque". No texto *Rizoma*³ há uma passagem sobre a relação entre o livro e o mundo que podemos estender para a relação entre a arte em geral e o mundo; "o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é capaz disso e se ele pode). O mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza totalmente diferente" (2007: 20). Já o "livro-raiz" é um outro tipo de arte, é um livro clássico, como "bela interioridade orgânica, significativa e subjetiva" (DELEUZE, 2007: 12). Este livro imita o mundo e esta é para Deleuze uma idéia insípida. A arte que ele quer é a que não tem objeto. Considerada como agenciamento, ela está somente em conexão com outros agenciamentos, em permanente transformação e se metamorfoseando no mundo e com o mundo.

ARTE: MÁQUINA DE GUERRA

Para Deleuze, as condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: a destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do

³ Este texto é a Introdução do livro *Mil Platôs Vol. 1*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, publicado no Brasil pela primeira vez em 1995 e é um dos textos mais importantes para se conhecer o pensamento de Deleuze e Guattari.

ato de pensar no próprio pensamento. Tanto o pensador quanto o artista têm como função ampliar os limites do pensar e do dizer. Ambos têm como objetivo o movimento, a transformação do pensamento imóvel, a violação do pensamento régio, dominante. Este artista/pensador atua como "máquina de guerra", máquina de metamorfose, que possibilita a emergência da diferença.

Para compreender a máquina de guerra, Deleuze utiliza o mito do guerreiro, Indra, que se opõe tanto a Varuna quanto a Mitra, os deuses da soberania. O guerreiro não se reduz a nenhum desses dois nem forma um terceiro, ele é antes uma "multiplicidade pura e sem medida, uma celebridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania" (DELEUZE, GILLES, 1997: 12). Uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado. O guerreiro vive cada coisa em relação de devir. Deleuze pensa a máquina de guerra como sendo pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos por modelo ou segundo a qual temos o hábito de pensar. Para ele, o guerreiro é aquele que trai tudo, e é como guerreiro que o artista atua quando vai de encontro com a diferença, quando vai em busca do "outro".

O CINEMA NA POTÊNCIA DO FALSO – O MODELO ORGÂNICO E O CRISTALINO

Na potência do falso "Eu é um outro", ao invés da proposição "Eu=Eu" da verdade unificante. Para Deleuze, o cinema moderno prima pela diferença, é a arte da falsificação. É um cinema de falsários, de videntes. Quando o cinema surgiu, já era notável a existência de dois tipos distintos de imagens. O primeiro mostra trabalhadores saindo de uma fábrica e um trem chegando na estação. Eram as imagens dos irmãos Lumière. Essas imagens "documentais" contrastavam com as criações de Georges Méliès, que iniciou um diálogo entre as práticas ilusionistas e de falsificação com o real (VASCONCELLOS, 2006: 141). Desde os primórdios do cinema, os criadores de imagens se sentiram atraídos por transbordar as fronteiras entre realidade e sonho.

Deleuze distingue dois regimes de cinema, um orgânico e um cristalino. O primeiro se refere às descrições, ele chama de "orgânica" uma descrição que supõe a independência de seu

objeto e de "cristalina" a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o ao mesmo tempo (DELEUZE, 2007: 154). Na descrição orgânica, o real é conhecido por sua continuidade, o regime utilizado é o das relações causais e lógicas. É certo que este regime inclui o irreal, a lembrança e o sonho, mas sempre por oposição, sem deixar dúvidas sobre o que é o real e o imaginário. Já no regime cristalino, o real e o imaginário, o atual e o virtual tornam-se indiscerníveis.

Na narração orgânica os personagens reagem às situações, é uma "narração verídica, no sentido em que aspira o verdadeiro" (DELEUZE, 2007: 157) e implica o uso da palavra como fator de desenvolvimento. Aqui o tempo depende da ação, do movimento. Bem diferente é a narração cristalina, nela, as situações sensório-motoras dão lugar às situações óticas e sonoras puras nas quais os personagens não querem mais reagir, mas enxergar. O movimento pode tender a zero, as anomalias de movimento se tornam o essencial, ao invés de serem acidentais. "Tendo perdido suas conexões sensório-motoras, o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios... É aí que uma narração cristalina vem prolongar as descrições cristalinas, suas repetições e variações, através de uma crise da ação" (DELEUZE, 2007: 158).

Não há mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não é mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos anormais, mas um tempo crônico, que produz movimentos anormais e essencialmente "falsos".

Deleuze chama atenção para um ponto que acredita ser essencial. Ao considerar a história do pensamento, ele constata que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade. "A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecidíveis entre verdadeiro e falso. O homem verídico morre, todo o modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração" (DELEUZE, 2007: 161).

Aqui, há um retorno a Nietzsche, que substitui a forma do verdadeiro pela potência do falso, e resolve a crise da verdade em proveito do falso e de sua potência artística e criadora. Deleuze compreende a potência do falso como o princípio mais geral das relações na imagem-

tempo direta. A narração deixa de ser uma narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensório-motoras). A descrição se torna seu próprio objeto e a narração se torna temporal e falsificante.

A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo, implica uma investigação que a referem ao verdadeiro, e implica sempre um *sistema de julgamento*. A narração falsificante escapa desse sistema, já seus elementos estão sempre mudando, conforme mudam as relações de tempo e suas conexões. Para Deleuze, as metamorfoses do falso estão sempre substituindo a forma do verdadeiro.

Em suma, este novo regime de imagem (a imagem tempo direta) opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas, narrações falsificantes, de tempo a-cronológico, nas quais a descrição deixa de supor a realidade, e a narração, de remeter uma forma do verdadeiro. Para Deleuze, desde a *nouvelle vague* a crise da verdade vem se inserindo na história do cinema, mas é com Orson Welles que a imagem-tempo direta é finalmente libertada. Segundo Deleuze, há um nietzschianismo em Welles, que não parou de lutar contra o sistema de julgamento e a idéia de um mundo verdadeiro que supõe um "homem verídico".

Segundo Deleuze, o que resta então são forças, mas forças que não remetem a um centro. São forças que enfrentam outras forças, que afetam e são afetadas. A potência que Nietzsche chama de vontade de potência é esse poder de afetar e ser afetado, a relação de uma força com outras. A montagem cinematográfica pode ser vista dentro desta lógica, cada plano exerce sua força e sofre a de outro. A cada novo "agenciamento" entre os planos há a proliferação de centros e a multiplicação de sentidos.

Uma boa montagem funcionaria de forma a realizar agenciamentos. Um agenciamento, para Deleuze, é justamente um arranjo, uma combinação de elementos heterogêneos que fazem surgir algo novo, que não é nenhum dos elementos originais, mas novas formas de multiplicidade. "Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões" (DELEUZE, 2007: 17).

Pode-se fazer um paralelo entre as instâncias orgânico e cristalino deleuzianas e a oposição opaco e transparente que aparece no subtítulo do livro sobre cinema *O discurso cinematográfico*, de Ismail Xavier. Opaco seria o discurso que se omite enquanto discurso, que

pretende se passar por verdade, está inserido nos cinemas ilusionistas, naturalistas, de "narrativas clássicas". Já a transparência, característica análoga ao cristalino, de Deleuze, seria a característica de um cinema que demonstra o aparato, que se coloca enquanto discurso, enquanto o próprio real, e não mais como representação do real.

Organicidade tem ainda um outro sentido para Deleuze, sendo um dos conceitos centrais para ele, não apenas no seu pensamento do cinema, mas em toda a sua filosofia. Implica a idéia de um único centro a partir do qual todos os termos se organizam. Para Deleuze, a filosofia da representação estabeleceu um mundo estático, no qual há uma única perspectiva que media tudo. O movimento proposto por Deleuze visa uma pluralidade de centros, uma multiplicidade. Organismo é para ele, o que limita, o que cria estratos.

O corpo sem órgãos representa exatamente essa falta de organismo, essa possibilidade de movimento. "Um CsO (corpo sem órgãos) é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam" (DELEUZE, 2004: 13). O CsO é anterior a organização dos órgãos, antes da formação dos estratos. Deleuze diz que o CsO não se opõe aos órgãos, mas ao organismo, que é o "juízo de Deus".

Para Deleuze, o organismo é um dos três grandes estratos com os quais estamos relacionados, juntamente com a significância e a subjetivação. "Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um deprimido. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante" (DELEUZE, 2004: 22). E é justamente o desvio que ele quer, a transformação, a desarticulação. É do limite, das passagens, dos fluxos de intensidades, da desterritorialização e da reterritorialização dos conceitos que ele está sempre falando em sua filosofia.

Como criar um mundo assim, como criar novas formas de se pensar, é o que a noção das potências do falso ensina ao cinema. As potências do falso o libertam das amarras da ação, da narrativa literária, da *mimeses* e do naturalismo.

Um cinema para além da vontade de verdade pode, assim como a filosofia, produzir novos conceitos e pensamentos, e é nesse ponto que o cinema parece interessante à Deleuze: como intercessor da filosofia, como forma de produção de novas imagens do pensamento ou de pensamentos sem imagem.

O CINEMA HÍBRIDO, ARTE NÔMADE

Há ainda um outro cinema. Um cinema desterritorializado, influenciado, hibridizado com outras formas de imagem em movimento, como o vídeo e a televisão. Libertado do conceito de cinema, é a imagem em movimento pura, que pode tanto contar histórias como criar telas pintadas ou conceitos.

O cinema que tratamos aqui é o cinema realizado hoje em tecnologia digital por alguns grandes cineastas. São cineastas que sempre trabalharam como o cinema tradicional, cinema película, de forma não convencional, e que, com a ferramenta da tecnologia digital, viram suas possibilidades de experimentação ampliadas.

O primeiro passo na direção que tomamos hoje foi o surgimento do vídeo. Ele começou a ser praticado em meados dos anos 60. Diferentemente do cinema, surgiu em um momento em que já não havia mais a crença em uma linguagem pura para os meios audiovisuais. O vídeo nasceu em um momento em que a explosão criativa circulava entre diversos terrenos e o conceito de hibridização já existia nas artes. Por isso o vídeo sempre foi uma arte "impura".

É exatamente como "passagem" que Raymond Bellour enxerga o vídeo. Suas pesquisas sobre cinema o inserem numa rede mais ampla, assim como Jaques Aumont, que procura "estimar o lugar que o cinema ocupa, ao lado da pintura e com ela, em uma história da representação, em uma história, portanto, do visível" (AUMONT, 2004: 45). O fundamental para Bellour são as texturas possíveis da imagem. Ele se concentra na questão dos dispositivos (foto, cinema, vídeo) para aprofundar a discussão sobre as passagens de um tipo de imagem a outro. Segundo Bellour, um outro tempo se produz nessas *passagens da imagem*, nesta mutação. Este movimento Bellour resume no conceito de *entre-imagens*. Este lugar físico, mental, instável e múltiplo diz respeito a uma diversidade de experiências de hibridização. (XAVIER, 2005: 197)

Assim como Bellour, Philippe Dubois também se interessa pelo vídeo como lugar de passagem. Segundo ele, o vídeo parece menos um meio do que um intermediário, surgindo

entre o cinema e a imagem infográfica, entre a imagem eletrônica e a analógica, e se movimentam entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, entre a arte e a comunicação.

A proximidade entre o conceito que eles dão ao vídeo e a filosofia de Gilles Deleuze é grande. As idéias de multiplicidade, de desterritorialização, de quebra da identidade e de um lugar "entre", tão presentes na filosofia de Deleuze, dizem muito a respeito deste meio. Deleuze instaura em seu pensamento a conjunção "e" ao invés de "ou". Ele contrapõe ao pensamento binário o pensamento do outro, múltiplo e multiplicador de devires. O vídeo é esse lugar "entre", sem identidade fixa, é a arte nômade. Deleuze fala que o trajeto do nômade está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tornou-se toda a consistência e ganhou uma autonomia bem como direções próprias. "A vida do nômade é *intermezzo*" (DELEUZE, 1997: 46).

Podemos dizer que o vídeo é a desterritorialização do cinema, ou o cinema reterritorializado. Segundo Deleuze, "para o nômade, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte" (DELEUZE, 1997: 48). Poderíamos dizer que a terra é o cinema e o vídeo o ser nômade.

Trata-se de modificar a própria língua do cinema. Como acredita Deleuze, tanto o pensador quanto o artista têm como função ampliar os limites do pensar e do dizer. Ambos têm como objetivo o movimento, a transformação do pensamento imóvel, a violação do pensamento régio, dominante. Por isso ele fala da necessidade de não ter controle da língua, de ser "estrangeiro em sua própria língua, a fim de puxar a fala para si e por no mundo algo incompreensível" (DELEUZE, GILLES, 1997: 46). Ou seja, transgredir a linguagem. Modificá-la, transformá-la, colocá-la em constante metamorfose.

Bellour e Dubois nos permitem vislumbrar, através de suas reflexões acerca do vídeo, a hibridização do cinema e do vídeo que acontece no audiovisual digital. Antes, o que separava um do outro era, primeiramente, o aparato, ou seja, o fato do vídeo ser imagem eletrônica, com uma série de características particulares, e o cinema ser película, com suas possibilidades e limitações. Com o advento da tecnologia digital, os dois se misturaram de tal forma que é impossível distinguir o que é vídeo-arte do que é cinema, a produção audiovisual é uma só.

Este lugar é exatamente o lugar do qual fala constantemente Deleuze, é o limite (entre o cinema e o vídeo), é a fronteira fluida e móvel.

Podemos observar certas características particulares da imagem videográfica se introduzindo hoje nos filmes produzidos com a tecnologia digital. O vídeo, apesar de ser considerado um meio impuro, sem determinações específicas, trás certas características para suas imagens devido ao próprio suporte. Ele sempre se utilizou de a mixagem de imagens muito mais do que a montagem de planos. Isso porque tinha uma facilidade em utilizar certos recursos que o cinema não tinha.

Um desses recursos é a sobreimpressão de duas ou mais imagens, cada uma delas com certo nível de transparência. Outro recurso é a utilização de várias janelas com imagens diversas em um mesmo plano. A incrustação é uma outra característica do vídeo que permite mesclar duas ou mais imagens compondo uma terceira, como uma montagem. Todos esses recursos tornam possível a junção de várias imagens diferentes em um mesmo quadro. As imagens de tempos ou ações diferentes podem aparecer simultaneamente, redefinindo toda uma forma de se pensar na questão do tempo.

No cinema a profundidade de campo encarna o ideal da composição "metafísico-realista", pressupõe a homogeneidade estrutural do espaço e a recusa da fragmentação, faz referência absoluta ao ponto de vista único do sujeito. Segundo Dubois "se o cinema é um Todo orgânico, emanção de uma consciência visual, o plano em profundidade de campo é sua figura metonímica por excelência" (DUBOIS, 2004: 86). Já o vídeo prioriza a espessura, ou textura da imagem, explorada em sua superfície com a mixagem de imagens em detrimento a profundidade de campo. É, assim como a filosofia de Deleuze, um elogio da superfície, em oposição a uma idéia de profundidade, de verdade e de essência por trás da aparência.

Segundo Arlindo Machado, na apresentação do livro de Philippe Dubois, "o vídeo, ao contrário do cinema, é o lugar da fragmentação, da edição, do descentramento, do desequilíbrio, da velocidade, da dissolução do Sujeito, da abstração... A profundidade sugerida pelo vídeo é a profundidade das superfícies... Desloca a "impressão de realidade" do cinema e a substitui pela imagem em si oferecida como experiência" (DUBOIS, 2004: 14). Está tudo ali.

O que observamos nos filmes de cineastas como Peter Greenaway, Godard e David Lynch são experimentações em diversos níveis com as novas tecnologias. Jen-Luc Godard foi

um dos primeiros cineastas a produzir com a tecnologia videográfica, Greenaway, desde 1991, com *Livro de cabeceira*, utiliza a tecnologia digital na produção de seus filmes. David Lynch acaba de realizar *Império dos sonhos*, filme realizado em digital no qual ele radicaliza ainda mais o seu cinema e explora novas texturas da imagem geradas pela câmera DV. Todos eles são radicais em seus projetos, e experimentam diferentes possibilidades com a nova tecnologia. Suas obras merecem análises elaboradas que serão realizadas em outro momento, mas é importante apontar para essa direção tomada pelo cinema contemporâneo, hibridizado com o vídeo. A televisão ainda não foi citada, mas também interfere, com seu conceito de difusão diferente. O tempo ao vivo, por exemplo, é apropriado pelo cinema e há filmes (como *Tulse Luper*, de Greenaway) realizados ao vivo enquanto performance.

Dubois não encara o vídeo como uma forma de registrar e narrar, mas como um pensamento, um modo de pensar através de um discurso de imagens e sons. E é exatamente o que é o cinema para Deleuze, uma forma de pensamento que pode, como a filosofia, produzir conceitos, como explicita em *Diferença e Repetição*: "aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de Filosofia como há muito tempo se faz: 'Ah! O velho estilo...' A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à revolução de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema".

CINEMA NÔMADE – DEVIR CINEMA

Quando Deleuze fala da ciência ou da arte nômade ele fala de seguir em busca de singularidades, ao invés de reproduzir. Na arte nômade não há matéria fixa, imutável, a dialética matéria-forma é substituída pela conexão dinâmica do suporte.

O cinema nômade é um cinema em constante metamorfose, hibridizado com outros meios e outras formas artísticas. É impuro no que se refere ao suporte e aberto a singularidades trazidas pelas novas tecnologias. Ele atua como transgressor da linguagem, repensa a si mesmo. A tecnologia digital não é o fator determinante para que algo novo surja ou cinema, há inúmeros filmes realizados com essa tecnologia que apenas repetem o cinema criado por D. W. Griffith em 1915. Entretanto, o suporte pode ser extremamente

revolucionário quando utilizado por cineastas que têm, e sempre tiveram, em sua carreira, a intenção ou mesmo necessidade de experimentar, de seguir em um caminho indefinido, em um espaço aberto.

O cinema que reconhece as potências do falso, de enganar, de criar uma verdade ao invés de se definir como janela de acesso ao mundo é um cinema que se assume enquanto próprio real, é o cinema que surge depois da crise da representação. A arte que começa aqui é uma arte híbrida, não localizada, que não tem definição exata nem fronteiras claras.

O cinema que Deleuze quer talvez nem tenha esse nome mais. É um cinema que cria conceitos, que se livrou das amarras da narração e se tornou um pensamento em imagens. Para ele, "todo pensamento é um devir, um duplo devir, em vez de ser o atributo de um Sujeito e a representação do 'Todo'" (DELEUZE, 1997: 46).

O cinema como devir ou o devir cinema é essa possibilidade de fuga e de reinvenção do conceito cinema, de sua linguagem e das suas possibilidades estéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jaques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo-SP: Cosac & Naify, 2004.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, V. 5*. São Paulo-SP: Editora 34, 1997.
- _____. *Mil Platôs V. 1*. São Paulo-SP: Editora 34, 2007.
- _____. *Mil Platôs V. 3*. São Paulo-SP: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II – A imagem-tempo*. São Paulo-SP: Brasiliense, 2007.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Portugal: Brochura, 2001.
- _____. *Diferença e Repetição*. São Paulo-SP: Paz e Terra, 2006.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo-SP: Cosac & Naify, 2004.
- LINS, Daniel. COSTA, Sylvio. VERAS, Alexandre. (Org.). *Nietzsche e Deleuze – Intensidade e paixão*. Rio de Janeiro-RJ: Relume Dumará, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo-SP: Paz e Terra, 1999.
- PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo-Horizonte-MG: Autêntica, 2000.
- VASCOCELOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro-RJ: Ciência Moderna, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo-SP: Paz e Terra, 2005.