

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Rodrigo Souza Silva

Imagem, corpo e pensamento
em *O céu de Suely*

Juiz de Fora
Outubro de 2012

Rodrigo Souza Silva

Imagem, corpo e pensamento
em *O céu de Suely*

Trabalho de Conclusão de Curso
Apresentado como requisito para obtenção de
grau de Bacharel em Comunicação Social
na Faculdade de Comunicação da UFJF

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Co-orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr.

Juiz de Fora
Outubro de 2012

Rodrigo Souza Silva

Imagem, corpo e pensamento
em *O céu de Suely*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação da UFJF

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Co-orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado
em 25/10/2012 pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF) - Orientador

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. (UFJF) – Co-orientador

Prof. Ms. Cristiano José Rodrigues (UFJF) – Convidado

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo (UFJF) – Convidado

Conceito obtido _____

Juiz de Fora
Outubro de 2012

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ednéia Teixeira de Souza Silva e Marcelo Rodrigues Silva, pelo apoio durante todos esses anos. E por me possibilitarem realizar um intercâmbio para Portugal em julho de 2010, uma experiência que me afetou completamente.

Ao David, pela companhia, pelo carinho, pelo respeito e pela compreensão, ao longo desses dez meses juntos.

À Janis, minha “companheira de aventuras”.

À Ina e à Lud, pelas conversas e pelo carinho ao longo desses cinco anos de faculdade.

Ao Marco Tulio, ao Thico, ao Dudu, ao Kuba, ao Mert e ao Nuri, pela convivência diária no quarto 3 do piso 0 da Residência Pedro Álvares Cabral.

Às amigas e aos amigos, sejam eles brasileiros, poloneses, turcos, romenos, espanhóis, franceses ou portugueses, pelas experiências que compartilhamos ao longo desses anos.

Aos petianos, pelos questionamentos e pelas sugestões no desenvolvimento da pesquisa que deu origem a este trabalho.

À Ada, ao Heid, à Mônica e ao José Paulo, pela ajuda ao longo de todo o processo.

Aos professores Paulo Roberto Leal, Francisco Pimenta, Cristiano Rodrigues, Afonso Rodrigues, Nilson Alvarenga, Potiguara Silveira Junior, Luís Alberto Patrícia Silveirinha e Luís Nogueira pelas recomendações de leitura, pelo aprendizado e pela paciência. E ao professor Luís Alberto Melo, por aceitar participar desta banca de monografia.

“O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo”

“Só as coisas rasteiras me celestam”

Manoel de Barros

Resumo: Este trabalho busca analisar as potências de comunicação desenvolvidas por Karim Ainouz no filme *O céu de Suely*, pela noção de afeto desenvolvida por Deleuze. Entendemos a comunicação como algo que não se atém apenas à transmissão de mensagens precisas, como em um telejornal, ou na narrativa de um filme, mas que ela coloca em relação um curso de afetos, de intensidades, que se precipitam sobre os corpos que se comunicam. Desse modo, em um primeiro momento, desenvolvemos um capítulo sobre os intercessores do conceito de afeto em Deleuze, como Spinoza, Bergson e Peirce, e a relação dessa noção com a percepção, o pensamento e o signo. Em seguida, analisamos como as imagens do cinema comunicam, agem, afetam a mente do espectador, investigando os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo. Depois, verificamos que Karim Ainouz trabalha os afetos são no filme *O céu de Suely* principalmente pelo uso de uma câmera oscilante, que quase toca a pele dos personagens. O cineasta, assim, faz um cinema que lida com as intensidades afetivas de cada plano, um cinema sensório.

Palavras-chave: Comunicação; Cinema; Afeto.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 AFETO, PERCEPÇÃO, SIGNOS.....	13
2.1 ACONTECIMENTO, TEMPO, PERCEPÇÃO.....	17
2.2 PENSAMENTO, IMAGEM, SIGNO.....	22
3 FILOSOFIA E CINEMA.....	28
3.1 ENQUADRAMENTO, DECUPAGEM, MONTAGEM.....	29
3.2 CINEMA REPRESENTATIVO.....	30
3.2.1 A imagem mental ou a crise da imagem-ação.....	32
3.3 CINEMA DIFERENCIAL.....	35
3.3.1 Potências do falso.....	36
3.3.2 Componentes da imagem.....	39
3.4 PENSAMENTO, AFETO, ENCONTROS.....	41
3.5 CINEMA DO CORPO.....	44
4 ANÁLISE DE “O CÉU DE SUELY”	51
4.1 CENAS DE TELEFONE.....	52
4.2 CENAS DE DANÇA.....	55
4.3 CENAS EM QUE HERMILA É SEGUIDA POR JOÃO.....	57
4.4 CENAS DE SEXO.....	60
4.5 CENAS INICIAL E FINAL.....	62
4.6 O “REFRÃO” DO FILME.....	64
4.7 OUTRAS CENAS IMPORTANTES.....	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69

6 REFERÊNCIAS.....	71
---------------------------	-----------

1 INTRODUÇÃO

A palavra comunicação, em português, vem do latim *communis*, de onde originou o termo *comum*. *Communis* significa *pertencente a todos* ou *a muitos*. O sufixo latino *ica* indica estar *em relação*, e o sufixo *ção* indica *ação de* (CUNHA, 1999, p.195).

Falar em comunicação, portanto, significa em abordar algo que se estabelece pela *relação* entre dois ou mais corpos ou mentes. Contudo, há de se pensar que, quando dois corpos comunicam, o que é produzido por essa ligação é fruto de uma convivência entre esses corpos, ou seja, é algo que não pertence, exclusivamente, a nenhum deles, mas se estabelece por esse contato. Vejamos uma notícia impressa, por exemplo. Ela é criada a partir de um acontecimento, ou seja, um encontro entre corpos (seja um acidente, uma decisão política, um show); mas ela própria é fruto de uma relação entre quem a escreve e esse acontecimento. Uma notícia é, portanto, um terceiro: é fruto de um encontro entre o jornalista e um evento, mas não pertence exclusivamente a um ou a outro.

Podemos exemplificar ainda, citando Nietzsche e o *choque entre duas espadas*. A faísca que sai desse choque, para ele, possui uma composição que não é exclusiva nem de uma espada e nem de outra, mas de ambos os corpos que se afetam, sujeito e objeto. Do mesmo modo, cada choque produz uma faísca diferente, o que caracteriza que choques entre duas espadas podem produzir resultados distintos.

A comunicação, desse modo, conforma uma superfície de contato, ou seja, uma superfície em comum que agrega elementos sensíveis dos corpos que a compõem. Por elementos sensíveis não se diferenciam, para citar Bergson, “matéria e memória”: tanto o espírito como os objetos do mundo exterior têm potencialidades de afetar e de serem afetados e, por isso mesmo, de comunicar. “Quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente.”

(DELEUZE, 2002, p.25).

A comunicação, no âmbito dessa superfície, trata sujeito e objeto como entidades que agem uns sobre os outros, por meio de afecções e afetos. As afecções são os “estado[s] de um corpo sofrendo a ação de um outro corpo” (DELEUZE, 1978) e, os afetos, as transições entre um e outro estados.

“É certo que o afeto supõe uma imagem ou ideia (afecção) da qual deriva como da sua causa. Contudo, não se reduz a ela; possui uma outra natureza, sendo puramente transitivo e não indicativo ou representativo, sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados. “[..] Quando eu falo de uma força de existir maior ou menor que antes, não entendo que o espírito compara o estado presente do corpo com o passado, mas que a ideia que constitui a forma do afeto afirma do corpo algo que envolve mais ou menos realidade que antes (III, def. geral)”. (DELEUZE, 2002, p.25)

O afeto é a duração que conecta os estados do corpo e, portanto, transitivo, uma vez que os fazem permanecer em uma mutabilidade constante e interdependente, em um plano de puro movimento. Contudo, para acessar essa transitividade que lhe é própria, é necessário um estado de *suspensão*. Estar suspenso, contudo, não implica em sair dessa superfície de forças. É, antes, uma interrupção temporária desse movimento constante, de modo a evidenciar as forças, as linhas, que compõem esse espaço onde a comunicação acontece, isto é, evidenciar o que suspende essa suspensão. Esse plano, assim, que parecia apenas abrigar respostas únicas se revela enquanto lugar da diferença. O afeto, suspenso, se revela na sua forma mais elementar. Assim, o espaço comunicacional se revela à medida que são analisados os afetos que nele se manifestam.

Cabe à pesquisa no campo da comunicação analisar a potência de afeto desses encontros. O poder de ser afetado, diz Deleuze, “não significa passividade, mas afetividade, sensibilidade, sensação”. As forças que se afetam estão em constante dinâmica, ativando e re-ativando qualidades, potências de força em eterno devir. A comunicação coloca as partículas

dos corpos em vizinhança num percurso estético onde as durações se conectam, afetando e se deixando afetar. Quando dois corpos comunicam, articulam uma duração comum. De acordo com Eduardo Duarte (2003), “... na comunicação, entre mim e o outro, ambos são arrastados para uma zona na qual perdem algo de si. Porque algo de mim passa a compor o outro, e eu passo a ser composto por algo do outro...” (DUARTE; 2003, p.47). Aí um novo lugar é instituído, um lugar que conforma ambos os sujeitos comunicantes, que não estava em nenhuma das partes. Ele se construiu pela “desterritorialização das partes que reterritorializaram um terceiro cogito emergente. A comunicação então é uma virtualidade que se atualiza na relação” (DUARTE, 2003, p.48).

Além disso, cabe à pesquisa em comunicação *suspend* os clichês que permeiam a nossa percepção, esta muitas vezes influenciada pela mídia. Contudo, Deleuze percebeu, no cinema, também uma forma de pensamento capaz de realizar essa *suspensão*. O cinema moderno cria afetos que impedem a percepção de se prolongar em ação, os automatismos. O afeto, isto é, “a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que se tem” (DELEUZE, 1978, p.16), seria, portanto, aquilo que, estabelecendo uma relação entre sujeito e objeto não mais automática, força um tipo de pensamento e, portanto, desvenda percepções. O cinema moderno e a pesquisa em comunicação, assim, revelam as relações de poder que se impregnam no cotidiano.

O que se pretende neste trabalho é debater as potências de comunicação do cinema, especificamente em um filme de Karim Ainouz, cineasta brasileiro contemporâneo. Portanto, ao entendermos que a comunicação não se atém apenas à transmissão de mensagens precisas, como em um telejornal, ou na narrativa de um filme, entendemos que ela coloca em relação um curso de afetos que se precipitam sobre os corpos que se comunicam. Comunicar, pois, é comunicar afetos.

O interesse pelo cinema de Aïnouz se deu uma vez que, em seus filmes, os personagens se fazem a partir desses encontros entre corpos, situam-se entre um corpo inadequado e uma opressão da realidade. É assim com o homossexual na década de 20 em *Madame Satã*, a prostituição como único caminho em *O Céu de Suely*, e a mulher que é abandonada pelo marido após 14 anos de casados em *O Abismo Prateado*. São personagens que estão em movimento e, sobretudo, em confronto. Um confronto que os coloca em uma fronteira de si com o mundo, afetando e sendo afetados continuamente.

Assim, em um primeiro momento, vamos desenvolver um capítulo sobre o conceito de afeto em Deleuze e sua relação com a percepção, o pensamento e o signo. Depois, vamos analisar como as imagens do cinema comunicam, agem, afetam a mente do espectador. Em seguida, verificar em um filme específico como ocorre a fabricação dos afetos. Por último, delinear as conclusões preliminares a que chegarmos.

2 AFETO, PERCEPÇÃO, SIGNO

Porque se os homens vivessem dirigidos pela Razão, cada um possuiria o direito que lhe pertence, sem nenhum prejuízo para outrem. Mas como os homens são sujeitos às paixões, que superam muito sua potência ou a virtude humana, são eles arrastados em diversos sentidos, e são contrários uns aos outros, quando necessitarem de um socorro mútuo (SPINOZA, 1997, pp. 161-162)

Com essa definição, Spinoza inverte o pensamento racionalista e reduz a razão a somente uma formação de noções comuns. Os homens, segundo o filósofo não são sujeitos pensantes, mas estão sujeitos aos afetos (sentimentos, paixões)¹. Desmonta-se, assim, a crença no homem como centro do real, atomizado, para tornar o humano como produto de encontros.

A noção espinosista de afeto remete aos estoicos, filósofos da Grécia antiga, para os quais somente os corpos existem. Corpo seria tudo aquilo que a prática da sensibilidade poderia experimentar, sendo formados por um conjunto de propriedades. Porém, um corpo não pode passar para o outro uma propriedade que lhe pertence; eles se interpenetram, mas não perdem suas propriedades. A relação entre os corpos produziria efeitos, atributos, que são os incorporais: eles não existem, subsistem.

Os Estóicos, por sua vez, distinguiam duas espécies de coisas: 1) Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os “estados de coisas correspondentes”. Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos. [...] Não há causas e efeitos entre os corpos, todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros.[...] Os corpos são causas de certos efeitos que não são corpos, mas, incorporais. Não são qualidades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estado de coisas, mas

1 “No livro principal de Spinoza, que se chama “Ética” e está escrito em latim, encontramos duas palavras: “affectio” e “affectus”. Alguns tradutores, muito estranhamente, traduzem-nas da mesma maneira. É uma catástrofe. Eles traduzem os dois termos, affectio e affectus, por “afecção”. Eu digo que é uma catástrofe porque, quando um filósofo emprega duas palavras é que, por princípio, ele tem uma razão, e além disso o francês fornece-nos facilmente as duas palavras que correspondem rigorosamente a affectio e a affectus, que são “affection” [afecção] para affectio e “affect” [afeto] para affectus. Alguns tradutores traduzem affectio por afecção e affectus por sentimento, é melhor do que traduzi-los pela mesma palavra, mas eu não vejo necessidade de recorrer à palavra “sentimento” já que o francês dispõe da palavra “affect” [afeto]. Assim, quando eu emprego a palavra “afeto” ela remete ao affectus de Spinoza, e quando eu disser a palavra “afecção”, ela remete a affectio.” (DELEUZE, 1978)

acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. (DELEUZE, 1974, p.5)

O mundo dos atributos, dos incorporais seria o mundo da lógica, dos *acontecimentos*, enquanto o mundo dos corpos seria o mundo da física. O *acontecimento*, enquanto atributo lógico do corpo, não diz e não explica sobre sua natureza. Um corpo, apesar de estar sempre envolvido em um acontecimento, em uma relação, esta não modifica sua natureza. A lógica dos estoicos, portanto, é uma lógica das superfícies. As ideias, a consciência, que para Platão estariam separadas do mundo sensível, para os estoicos seriam apenas efeitos dos corpos. Pensar em efeitos é pensar em intensidades, pensar o pensamento como produto dos campos afetivos. A razão estoica, assim, seria como acontecimento dos afetos, das intensidades. A partir dos encontros é que se formariam as leis, as noções comuns, as ideias, as representações. Elas não estariam, como acreditava Platão, para além da superfície. Seria a partir das afecções que experimentamos que seríamos levados a agir e pensar deste ou daquele modo.

Aqui é necessário fazer uma distinção entre afecções e afetos. A afecção “é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo”, é uma mistura de corpos. Também se refere às *ideias-afecção*, que indicam a natureza do corpo que nos afeta sobre o nosso corpo, conhecem a coisa pelos seus efeitos, pelas marcas ². Cada uma dessas ideias que se sucedem possui, cada qual, uma potência de nos afetar, uma potência de agir. O corpo, contudo, já possui um certo grau de intensidade antes de ser afetado, o que significa dizer que as afecções podem implicar a passagem a um “grau de realidade ou de perfeição” (DELEUZE, 1978) maior ou menor do que aquele em que se encontrava. Essa transição de

2 “O sol faz a cera fundir-se e faz a argila endurecer”. Isso não é nada. São ideias de affectio. Eu vejo a cera que escorre, e bem ao seu lado vejo a argila que endurece; é uma afecção da cera e uma afecção da argila, e eu tenho uma ideia dessas afecções, eu percebo efeitos. [...] São ideias de mistura separadas das causas da mistura.” (DELEUZE, 1978)

um estado (do corpo afetado) a outro, é denominada afeto (affectus), “[...] a variação contínua da força de existir de alguém, na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que ele tem” (DELEUZE, 1978), a variação entre os estados do corpo.

Entender o afeto como algo diferente de afecção é, sobretudo, entender seu caráter não humano; é um devir não humano. Para esclarecer melhor esses conceitos, vamos tomar como exemplo o meio que aqui será analisado, o cinema. Um filme é criado por um grupo de artistas que trabalham, cada um com suas ferramentas, para criar um objeto que transmite signos. Esses artistas trabalham com som, luz, objetos cenográficos, conduzidos todos por uma concepção estética, isto é, uma mensagem, que um desses artistas, o diretor, quer transmitir. O artista, seja ele pintor, diretor de cinema, músico, poeta, como diz Deleuze, trabalha com perceptos e com afetos e não com percepções e afecções. O que ele quer dizer com isso? Ao conduzir um filme, o diretor de cinema não o faz de modo a transmitir suas próprias interpretações de uma determinada história, mas comunica signos que consigam repetir o que ele sentiu ao entrar em contato com a narrativa, ao ter a ideia do filme. Assim, transmitir afetos é uma tarefa que implica entrar em um estado pré-subjetivo, é como devir em um estado-outro que não o humano, para que consiga fabricar afetos capazes de conduzir uma mudança de estados do corpo de quem vê o filme e, assim, serem capazes de transmitir a mensagem desejada. São afecções que vão além daqueles que são afetados por elas.

No cinema, isso pode ser trabalhado com a iluminação, a trilha sonora, a direção de arte, e também com os enquadramentos. Uma mesma cena pode ser iluminada com uma luz dura ou uma luz difusa, com tonalidades mais azuladas ou mais avermelhadas, com lentes que tenham maior ou menor distância focal. Quanto ao som, pode ser uma trilha minimalista, clássica, com sons graves, ou até mesmo ausente. Os objetos de cena podem ser exuberantes, deteriorados, coloridos, em tons pastéis. Assim, fica claro que existem inúmeros modos de

realizar uma mesma cena; cabe, ao diretor, escolher entre essas diversas opções as que melhor se encaixam de modo a transmitir os afetos que deseja. Como afirma Deleuze, no documentário *O abecedário de Gilles Deleuze*:

Há um grande romancista americano [...] Ele não é muito conhecido na França, e gosto muito dele. É Thomas Wolfe. Ele descreve o seguinte: “Alguém sai de manhã, sente o ar fresco, o cheiro de alguma coisa, de pão torrado, etc, um passarinho passa voando... Há um complexo de sensações. O que acontece quando morre aquele que sentiu tudo isso? Ou quando ele faz outra coisa? O que acontece?”[...] A arte dá uma resposta para isso: dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém ou que será sentido por um personagem de um romance, ou seja, um personagem fictício. É isto que vai gerar a ficção.

Spinoza emprega o termo “autômatos espirituais” para designar que são as ideias que se afirmam em nós, não somos nós que *temos* ideias. Assim, nossa “força de existir” seria baseada na variação contínua da sucessão dessas ideias. As ideias seriam representativas, e o afeto um modo de pensamento não representativo.

O afeto não se reduz a uma comparação intelectual das idéias, o afeto é constituído pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição a outro, na medida em que essa passagem é determinada pelas idéias; porém em si mesmo ele não consiste em uma idéia, ele constitui o afeto. (DELEUZE, 1978).

Deleuze exemplifica isso com o “amor” ou a “angústia”. Há, certamente, uma ideia da coisa amada, da coisa esperada, mas o amor enquanto tal não representa nada. Outro exemplo é o “querer”: queremos implica em querer alguma coisa, mas o fato isolado de querer não se coloca como ideia. Conceitos, perceptos e afetos são modos diferentes de se ter uma ideia; mas por modos diferentes não se entende que estejam separados, pelo contrário, estão conectados uns aos outros. A ideia, para Deleuze, é algo que tira o pensamento de sua imobilidade, é um modo de forçar o pensamento a pensar algo novo. Filósofos e artistas, assim, “torcem” o pensamento com conceitos, perceptos e afetos, que, ao mesmo tempo,

fazem ver, sentir e estar em modos de pensamento até então não pensados por uma mente.

Colocar a consciência, o pensamento, como efeitos de encontros entre corpos que afetam é, desse modo, uma maneira de retirar o corpo do caráter de mediação para colocá-lo como parte do processo perceptivo. Assim, os corpos existem em acontecimentos, ou seja, encontros entre um ou mais corpos que, como já esboçado, nada têm a dizer sobre a natureza desses corpos. São os incorporais, como diriam os estoicos. São os efeitos. O corpo afetivo, assim, seria uma conjunção entre o corpo e o acontecimento

O acontecimento tem lugar *entre* os corpos, no meio, entre as formas inteligíveis e as coisas sensíveis, entre o sujeito e o objeto, mas também é a condição deles. É uma realidade intermediária, nem interior nem exterior, mas as duas coisas a um só tempo, em que sujeito e objeto se confundem estreitamente, mas que a partir do qual se distinguem, embora apenas virtualmente. Mas embora distintos, são inseparáveis: ela não se separa de sua atualização.

2.1 ACONTECIMENTO, TEMPO, PERCEPÇÃO

Contudo, é impossível dissociar esses *encontros* de uma temporalidade. Deleuze reabilita a distinção estoica de *chronos* e *aion* para pensar a temporalidade *para-doxa* do acontecimento. Chronos é entendido como o tempo cronológico, o presente vivo. O *aion* é o tempo do acontecimento, isto é, do encontro entre os corpos, é um “tempo morto”, um “entretempo”, onde nada acontece. (Zourabichvili, 2004). Assim, o acontecimento pode também ser entendido como um *corte* no tempo cronológico, como um ato pelo qual ele afeta o estado de um corpo. A experiência que corresponde ao acontecimento é, assim, uma “disjunção associativa”: “Esse tempo morto não sucede ao que chega, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidão do tempo vazio em que o vemos ainda por vir

e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual.” (DELEUZE, 1992, p.149, apud Zourabichvili, 2004). Sob o termo *Aion*, o acontecimento insere um tempo flutuante, um fora no tempo, uma temporalidade para-doxal. Contudo, esse fora não é transcendente, mas imanente. Não há como conceber o acontecimento fora do tempo, embora ele próprio não seja temporal. É necessário, então, estabelecer um conceito de multiplicidade, de modo que a “coisa” não tenha “mais unidade a não ser através de suas variações, e não em função de um gênero comum que subsumiria suas divisões” (Zourabichvili, 2004). Chronos, portanto, *deriva* de Aion. Não há acontecimento fora de uma efetuação no espaço e no tempo, ainda que o acontecimento não se reduza a isso.

A duração própria do corpo afetado se desenvolve na consciência, onde os estados do espírito do “autômato espiritual” mudam de acordo com os afetos que se sucedem. O tempo não pode ser dividido, uma vez que não se pode afirmar quando afeto devém outro, mas pode-se intuir.

Não são presentes vivos, mas infinitivos: *Aion* ilimitado, devir que se divide ao infinito em passado e em futuro, sempre se esquivando do presente. De tal forma que o tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras complementares, exclusivas uma da outra: inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e suas paixões. (DELEUZE, 1974, p.6)

Assim, a percepção, enquanto fruto de um *encontro*, ocorreria por uma interrupção temporária, por um corte no tempo cronológico. Contudo, é necessário aqui considerarmos o aspecto da percepção associada à memória. É na sua leitura de Bergson que Deleuze vai entender a memória como um passado existindo *virtualmente* no presente. “Perceber é lembrar” (BERGSON, 1999, p.69).

“Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou ser útil.

Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele *'era'*, pois ele é o em-si do ser, e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). No limite, as determinações ordinárias se intercambiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele *'era'* e, do passado, é preciso dizer que ele *'é'*, que ele é eternamente, o tempo todo.” (DELEUZE, 2004, p.42)

É com base na noção de *virtual* que Bergson pensa “a memória como coexistência virtual”. Para Deleuze, toda multiplicidade implica em elementos atuais e elementos virtuais. Uma percepção *atual*, assim, seria rodeada de virtualidades, lembranças. Para Bergson, a lembrança seria uma imagem virtual coexistente com a percepção atual do objeto. A imagem virtual não para de se tornar atual, ao mesmo tempo em que a atualidade não para de se tornar virtual. O presente passa e define o atual. Contudo, o virtual aparece “num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável”. O virtual é efêmero, mas é nele que o passado se conserva. Bergson recusa o possível como o oposto ao atual, já que está no campo do real e da matéria, enquanto o atual e o virtual estão no campo do espírito – e, conseqüentemente, da memória.

Bergson associa memória a duração, e aponta essa identidade de duas maneiras: a memória de tudo o que vivemos anteriormente que se conserva e se acumula no presente, ou seja o “passado”; e também uma memória enquanto conjunto de percepções imediatas, que se contraem, o “presente”. Assim, a memória, para Bergson, é “uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria incessantemente.” É o virtual que não para de se tornar atualidade e o atual que não para de se virtualizar.

O passado e o presente não designam dois movimentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem, um que é presente, e que não cessa de passar, outro que é passado, e que não cessa de ser, mas para os quais todos os presentes passam (...). Em outros termos, cada presente reenvia-se a si mesmo como

passado (...). A ideia de uma contemporaneidade do presente e do passado tem uma última consequência. Não somente passado coexiste com o presente que ele foi, mas como ele se conserva em si (ao passo que o presente passa) – é o passado inteiro, integral, todo nosso passado que coexiste com cada presente (DELEUZE, 1966, 54-55 apud VASCONCELLOS, 2006, p.23)

O tempo passa a ser um fluxo. Um fluxo da memória, com múltiplas coexistências virtuais, que apresentam a um determinado corpo nada mais que imagens. Caminharíamos, assim, do passado ao presente, da lembrança à percepção. As lembranças, *virtuais*, contudo, não se atualizam por si, precisariam de um estímulo *de-fora* para se atualizarem. Se a memória se associa a duração, a percepção se associa a intervalo.

Se, para Deleuze, “uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens” (DELEUZE, 2010, p.71), há que se considerar então um sistema preliminar, no qual as imagens agem e reagem entre si, um sistema de variação universal das imagens. É o sistema das imagens descentradas, em que elas estão em eterno movimento; são imagens-movimento. A imagem ganha um estatuto ontológico. (VASCONCELLOS, 2006) Para Bergson, o mundo é um lugar em que matéria = imagem = movimento = luz. A luz não estaria na consciência, estaria nas coisas.

Contudo, considerar esse sistema é considerar um outro sistema, a partir do qual organiza-se uma maneira de reagir às imagens que interessarem. O corpo se estabelece, assim, como uma “imagem viva”, um “caleidoscópio” a partir do qual variam as outras imagens. Um centro de indeterminação (uma vez que executará uma ação ainda não determinada) definido pelo intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado, sendo inserido no processo perceptivo. O corpo seria uma imagem privilegiada executando três atos: “subtrai da imagem recebida o que interessa, divide o movimento recebido em uma infinidade de reações nascentes, elege uma ação ao integrar as reações nascentes numa ação nova.”

Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo como centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações, e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro de representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamamos afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação, é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade. (BERGSON, 1999, p.63)

A percepção, assim é um sistema sensório-motor, pois sente e desencadeia ações. Entre a percepção e a ação, há um lapso de tempo, um intervalo, que é preenchido, mas não na sua totalidade, pela afecção, que “é o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (BERGSON, 1999, p.60).

Porém, se “perceber é lembrar”, Bergson diferencia duas formas de reconhecimento: reconhecimento automático e de reconhecimento atento. O reconhecimento automático seria um “automovimento”, isto é, um prolongamento automático da percepção em ação, uma vez que há certas ações que estamos “automatizados” a fazer, é a memória relacionada ao hábito, uma memória-motor. O reconhecimento automático tem três características: opera por prolongamento, é sensório-motor e passa-se de um objeto ao outro, conforme movimento associativo de imagens, em um mesmo plano. O reconhecimento atento, por sua vez, não se prolonga, mas retorna. Os movimentos retornam ao objeto para extrair mais informações e o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos, por diferentes descrições (DELEUZE, 2007).

Bergson (1999) relaciona os dois tipos de reconhecimento com dois tipos de memória, onde o passado sobrevive de formas distintas. Uma é a memória do “automovimento”, corporal, automática, motora, adquirida pela repetição, pelo hábito; a outra,

“autotemporalizada”, é ativada pela coexistência das lembranças ao ir e voltar no objeto para tentar extrair dele lembranças correspondentes.

2.2 PENSAMENTO, IMAGEM, SIGNO

Uma vez que Bergson trouxe a consciência e os corpos para um mesmo plano, passamos a pensar o pensamento não como algo natural, mas como fruto de um *acontecimento*. É a contingência de um encontro que nos força a pensar, a lembrar, a necessidade cria o pensamento, não a interioridade do sujeito. O pensamento, fruto de um encontro, é, portanto, uma consequência de afetos. Como explica Lisa Akervall (2008, p. 2) “um afeto não deve ser entendido como um ponto de partida de um esquema estímulo-resposta, mas sim como um encontro, cuja virtualidade insistente força a pensar³”.

Na filosofia platônica, o mundo das ideias é diferente do mundo real: pensar, desse modo, seria buscar algo oculto, para além do sensível. Deleuze inverte essa concepção e defende que o pensamento ocorre pelo choque entre os corpos, *entre* o choque dos corpos.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira do seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas (DELEUZE, 1964, p.96 apud VASCONCELLOS, 2006, p.4)

O signo, para Deleuze, não é pensado considerando-se a relação entre significado e significante, isto é, a representação, mas em relação aos *efeitos* que ocorrem no processo da semiose. Esse é um dos motivos pelos quais Deleuze faz intercessão com Peirce e seu

3 Traduzido livremente de “an affect is not to be understood as a starting point of a stimulus-response-chain, but rather as an encounter, which in its insistent virtuality forces to think”

pragmatismo. Peirce expandiu o signo para além do “signo linguístico”, proposto por Saussure, segundo o qual “o signo linguístico é uma entidade psíquica que relaciona o conceito (o significado) e a imagem acústica (o significante), e não uma coisa e um nome” (PIMENTA, 2006, p. 27). Na semiótica peirceana, o signo não se trata de uma relação diádica, entre um significado e um significante, mas triádica: um signo representa algo (seu objeto) para alguém (seu interpretante). Enquanto para Saussure o signo não tem substância material, sendo uma “entidade psíquica”, para Peirce qualquer coisa pode vir a ser signo se funcionar como tal para uma determinada mente interpretadora.

Para Deleuze, a força da semiótica de Peirce está relacionada com as ideias de signo e de imagem. Em Peirce, imagem e signo são correlativos. Deleuze escreve:

C.S.Peirce é o filósofo que foi mais longe numa classificação sistemática das imagens. Fundador da semiologia, a ela acrescenta necessariamente uma classificação dos signos, que é a mais rica e a mais numerosa até hoje estabelecida. Ainda não sabemos qual a relação que Peirce propõe entre o signo e a imagem. É certo que a imagem dá lugar a signos. A nosso ver, parece-nos que um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção). Além disso, há vários signos, pelo menos dois, para cada tipo de imagem. Teremos de confrontar a classificação das imagens e dos signos que propomos com a classificação de Peirce (...) (DELEUZE, 1983, p.101-102)

Peirce define signo como um fenômeno triádico, é algo (1) que representa seu objeto (2) para uma mente interpretante (3). Ele ocorre apenas a partir do contato de uma mente interpretadora com um *representamen*, isto é, o signo antes que este seja apreendido ou observado por uma mente qualquer, antes de ser percebido. Não há garantia de que ele virá a ser apreendido por um intérprete e, ainda que tal fato ocorra, é impossível prever como se dará sua interpretação, sua assimilação como signo.

O objeto é aquilo que o signo *intenta* representar. O objeto possui radical autonomia em relação ao que quer se pense sobre ele. O signo é determinado por esse objeto, e não o

contrário. Uma vez que se concebe o objeto como algo autônomo ao intérprete do signo, entende-se também uma filiação realista escolástica da teoria de Peirce. O processo sógnico, portanto, não é produto exclusivo da mente humana. Peirce compreende o pensamento como algo exterior a mentes particulares.

O interpretante relaciona *representamen* e objeto para uma mente interpretadora. A completude de um processo sógnico depende da geração de um interpretante. O interpretante é, portanto, o primeiro passo para a formação de emoções, ações ou, em última instância, pensamentos. É o responsável pela formação de hábitos, padrões, leis, lógicas. Uma vez desencadeado um processo semiótico, o interpretante gerado acaba por se tornar um novo signo.

Conclui-se, portanto, que tudo pode ser apreendido como signo por uma mente interpretadora, e que os processos semióticos são ilimitados, uma vez que um interpretante sempre se torna signo para uma nova semiose, numa cadeia interminável.

Contudo, a análise peirceana do processo semiótico em três pólos não é aleatória. Peirce concebe também o universo e seus fenômenos de forma triádica, divididos em três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. As categorias seriam dinâmicas, de modo que tudo o que há contém elementos das três categorias, mas uma sempre predomina.

A primeiridade seria a categoria das possibilidades, das qualidades, das potencialidades, do devir, do indeterminado. O *representamen* é o elemento da primeiridade. São, portanto, qualidades antes de serem corporificadas, atualizadas. Seria uma “vermelhidade” antes do “vermelho”. Bergson também escreve sobre as qualidades como um primeiro a serem percebidas.

Desde o primeiro lance de olhos dirigido ao mundo, antes mesmo de nele delimitarmos corpos, nele distinguimos qualidades. Uma cor sucede uma cor, um som a um som, uma resistência a uma resistência, etc. Cada uma dessas

qualidades, tomada em separado, é um estado que parece persistir, imóvel, na espera de que outro o substitua. No entanto, cada uma dessas qualidades se resolve, na análise, num número enorme de movimentos elementares. Quer se vejam nela vibrações, quer seja representada de um modo inteiramente diferente, um fato é certo, toda qualidade é mudança. (BERGSON, 2005, p.325)

A secundidade é a categoria das relações espaço-temporais, do existente, da atualidade, das ocorrências e coisas em si mesmas. É importante perceber que a secundidade traz em si a primeiridade. Ao experimentar a atualidade física de um objeto, também se experimenta a sensação por ele proporcionada. A secundidade é a existência particular de um fenômeno abstrato (da esfera da primeiridade), ela afirma a concretude existencial de um objeto, independente do que tenha sido pensado sobre ele.

A terceiridade, por sua vez, engloba a primeiridade e a secundidade. Ela seria a categoria das leis, dos hábitos, do pensamento, da lógica, dos padrões. É uma lógica, um pensamento universal, emulado pela cultura e pensamento humanos. Mesmo enquanto padrões, eles possuem uma concretude existencial e elementos indeterminados, de qualidade. A terceiridade manifesta-se através do interpretante, ou da ideia gerada na mente interpretadora a partir do processo de semiose.

Deleuze, na sua leitura de Peirce, adiciona uma nova categoria, que precede todas as já propostas pelo filósofo americano. É a categoria da zeroidade. A zeroidade é anterior à primeiridade, abriga um caos imagético e material, responsável pela possibilidade de existência das demais categorias e das imagens correspondentes. A zeroidade é a condição de possibilidade para toda semiose. É um labirinto todo confuso em que as imagens agem e reagem incessantemente umas sobre as outras, uma luminosidade incessante que se expande em todas as direções. Na zeroidade, as determinações são esboçadas e apagadas em uma velocidade infinita. “O modelo seria antes um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam imputáveis”

(DELEUZE, 1983, p.78)

Para que haja uma primeiridade, algo precisaria ocorrer: o intervalo, o hiato que passa a separar percepção e ação, a “imagem viva”, demandando agora uma forma própria de tempo. As imagens começam a ser refletidas por uma imagem viva. Contudo, um primeiro não chega a preencher o intervalo, mas se instala de modo difuso ao longo de seu centro de indeterminação. Nas faces do intervalo, em suas fronteiras, as pontas do sistema sensório-motor: percepção e ação.

Zeroidade numa face, percepção daquilo que interessa; na outra, a secundidade, a ação, execução da resposta a partir do estímulo; pelo meio, o resíduo que não é nem objeto de percepção e nem ação do sujeito, mas algo *entre* sujeito e objeto, uma marca, a afecção, qualidade, primeiridade. Uma ação põe em conjunto dois termos, mas se trata de uma situação espaço-temporal, ainda fora de uma ordem lógica. O que une um primeiro a um segundo é um terceiro, elemento mediador entre os dois primeiros. É pensamento, linguagem, interpretação.

Em relação ao cinema, Deleuze aplica essa correlação entre signo e imagem. Não é possível, segundo o autor, dissociar cinema de signos e, por sua vez de imagens, imagens-tempo e imagens-movimento, mas como imagens. Sobre isso, Deleuze escreve:

No cinema, as imagens são signos. Os signos são as imagens consideradas do ponto de vista de sua composição e de sua gênese. É a noção de signo que sempre me interessou. O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a “fazer cinema”. Se me servi de Peirce, foi porque há nele uma reflexão profunda sobre as imagens e os signos. Em contrapartida, se a semiótica de inspiração linguística me perturba, é porque ela suprime tanto a noção de imagem como a de signo. Ela reduz a imagem a um enunciado, o que me parece muito estranho, e por conseguinte descobre, forçosamente, operações languageiras subjacentes ao enunciado, sintagmas, paradigmas, o significante (DELEUZE, 2010, p. 87-88)

Assim, ao analisar um processo semiótico, busca-se compreender os possíveis *efeitos* ou consequências dos processos sígnicos sobre possíveis mentes interpretadoras. Esses

efeitos, por sua vez, são indissociáveis dos hábitos de pensamento de uma mente interpretadora, hábitos de interpretação. Sobre a relação entre hábitos e pensamento, Peirce escreve:

Para desenvolver o sentido de um pensamento, é preciso simplesmente determinar quais hábitos ele produz, pois o sentido de uma coisa consiste simplesmente nos hábitos que ela implica. O caráter de um hábito depende da maneira que ele pode nos fazer agir não apenas em determinada circunstância provável, mas em qualquer circunstância possível, por mais improvável que ela possa ser. Um hábito depende desses dois pontos: quando e como ele faz agir. Para o primeiro ponto: quando? Todo estimulante à ação deriva de uma percepção; para o segundo ponto: como? O objetivo de toda ação é chegar a um resultado sensível. Compreendemos assim o tangível e o prático como base de toda diferença de pensamento, por mais sutil que ela possa ser... (PEIRCE, 1998, p. 135)

Portanto, compreender os efeitos que os signos produzem implica, de certo modo, adotar um ponto de vista ético e estético em relação ao pensamento. Se para a ética de Spinoza a pergunta central é *o que pode um corpo?*, para Deleuze ela se traduz em *o que pode uma imagem do cinema?*

3. FILOSOFIA E CINEMA

Para Deleuze, não só a filosofia, mas também a ciência e as artes são formas de pensamento. Porém, enquanto a ciência produz funções e, as artes, perceptos e afetos, a filosofia produz conceitos. Em toda sua obra, Deleuze trabalhou com intercessões de outros filósofos com sua filosofia e também de sua filosofia com as artes. Fazer uma filosofia do cinema, assim, implica pensar conceitos específicos do cinema, mas provenientes do próprio cinema.

Os grandes cineastas seriam, também, filósofos, com a única diferença de que, ao invés de pensar com conceitos, pensariam com imagens. Deleuze divide o cinema em dois regimes de imagens, imagem-movimento e imagem-tempo, um cinema representativo e um cinema diferencial. A passagem das imagens-movimento para as imagens-tempo marcaria, portanto, um problema de ordem filosófica, muito mais do que de ordem estética, isto é, de como o cinema se insere no panorama da história e das artes. Não é à toa, portanto, que, no prólogo de *Imagem-movimento*, Deleuze deixa claro que “este estudo não é uma história do cinema. É uma taxinomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos”.

Deleuze utiliza do cinema para pensar os conceitos de tempo e de diferença. Os dois tipos de imagem têm diferentes relações com o tempo. O cinema das imagens-movimento seria o cinema clássico, que possuiria um vínculo com um modelo representacional, uma vez que a imagem do tempo ainda seria indireta, o tempo estaria submetido ao movimento. O cinema das imagens-tempo caracterizaria o cinema moderno, um cinema diferencial, que não se submeteria mais à lógica sensório-motora da representação indireta do tempo; como o próprio nome diz, o tempo, no cinema moderno, se tornaria independente do movimento. Contudo, vamos tentar entender aqui essa diferenciação entre os tipos de imagem não

somente pelo tempo, mas também pelo afeto.

3.1 ENQUADRAMENTO, DECUPAGEM E MONTAGEM

O cinema é determinado pelas relações entre o enquadramento, a decupagem e a montagem das imagens. Enquadrar é o ato de fazer um quadro cinematográfico; decupar, determinar os planos, isto é, o movimento no quadro e entre os quadros; e, montar, é determinar a relação entre os planos na composição do filme. O cinema executa, assim, dois movimentos: o de captar imagens e o de montá-las.

A captação ocorre por meio de fotogramas, isto é, imagens fixas que criam a ilusão de movimento na razão de 24 quadros por segundo, uma vez que confundem o movimento com o espaço percorrido de um fotograma ao outro. Essa ideia de ilusão, pela qual Bergson condena o cinema, já que se perdia a duração do movimento e se mantinha apenas a descrição do percurso executado, é logo afastada, uma vez que, para Deleuze, o fotograma não é imagem fixa, mas modulante. Com a montagem, o cinema alcança a duração, pois exprime mudanças qualitativas dos encontros entre os planos. A montagem, assim, expressa um todo como relação mental, que se cria para além das imagens e muda conforme o filme passa. Com a montagem, fica claro como os cortes são móveis e etapas de uma mudança qualitativa, ou seja, a duração. Assim, para Deleuze, o cinema não reconstitui o movimento a partir de cortes imóveis, como denunciava Bergson, “o cinema oferece não uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento” (DELEUZE, 1983, p.11). A articulação das imagens-movimento, feita pela montagem, por sua vez, permite que o todo ganhe sentido.

A montagem, por sua vez, opera de modo duplo: pela articulação entre os planos e

pela relação entre os planos e o todo. A montagem, assim, é inseparável do enquadramento e da decupagem. O enquadramento subentende o quadro, isto é, um conjunto fechado, com seus objetos ou partes distintas; a decupagem subentende o plano, ou seja, o movimento no conjunto fechado pelos cortes e o movimento entre esse conjunto e o todo; a montagem, por sua vez, relaciona essas imagens e cria um sentido maior que elas não têm por si mesmas.

O enquadramento e o plano são as manifestações de uma “consciência” cinematográfica, possibilitadas pelo dispositivo câmera que, juntamente com a montagem, determinam as especificidades do cinema, que serão utilizadas por cada cineasta de diferentes maneiras, de modo a criar diferentes pensamentos e tipos de imagem.

Portanto, como afirma Deleuze, o mapeamento desses atos cinematográficos são essenciais para qualquer procedimento analítico do cinema, como faz para abordar os diferentes autores e criar os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo.

Este tipo de análise é desejável para todo autor, é o programa de pesquisa necessário para toda a análise de autor, o que se poderia chamar de ‘estilística’; o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um ao outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano, o intermediário concreto entre um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes, e que não para de converter um no outro segundo suas duas faces (DELEUZE, 1983, p.36)

3.2 O CINEMA REPRESENTATIVO

No cinema representativo, o cinema clássico, das imagens-movimento, o tempo é submetido à montagem, uma imagem indireta: A montagem, ao fazer com que o todo ganhe sentido pela articulação das imagens-movimento, cria o tempo. Dito de outro modo, o tempo

emerge pelas relações entre o conjunto fechado e o todo. O movimento (no plano, entre os planos, e entre o plano e todo), assim, constitui o tempo.

A imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir (DELEUZE, 2007, p.322)

A temporalidade é linear, mesmo com a inserção de possíveis *flashbacks*, que são interpretados como pertencentes a um passado distante e que não interferem em nada na cronologia. No regime da imagem-movimento, o “automovimento” entre os planos é o mais importante, isto é, fazer com que o espectador tenha um reconhecimento automático das imagens. A percepção se prolonga automaticamente em mecanismos motores, em um sistema sensório-motor. A montagem das imagens-movimento cria uma narratividade linear, em que cada plano se justifica por relações entre os planos que o precedem e que o sucedem, que está intimamente ligada a uma verdade, uma narração que aspira ser verdadeira. Fica claro, assim, que a narração é uma consequência da relação entre as imagens.

O corte entre os planos é racional, isto é, liga o fim de uma imagem ao começo de uma próxima. O prolongamento racional entre os planos é determinado por uma “montagem invisível” ou uma montagem sensório-motora, isto é, que imita os procedimentos da percepção humana: toda percepção desencadeia uma ação, criando uma identificação e não confundindo o espectador. O tempo, por sua vez, é, por um lado o intervalo mínimo entre os planos e, por outro, a totalidade aberta saída pela relação entre os planos que passam.

Para definir os tipos de imagem-movimento, Deleuze vai tomar como base a identidade estabelecida por Bergson entre imagem e movimento e as categorias peirceanas, ambas explicitadas anteriormente neste trabalho.

A imagem-percepção, zeroidade, primeira espécie de imagem delimitada por Deleuze,

é a imagem refletida pela imagem viva, pelo *écran* negro, pelo centro de indeterminação, que percebe por subtração, pelo que mais lhe interessa em uma coisa. A outra face da imagem-percepção é a imagem-ação, secundidade, que é capaz de uma resposta imprevista pois percebe a imagem-movimento por uma de suas faces e a reflete na outra. Entre as duas está localizada uma outra espécie de imagem, a imagem-afecção, primeiridade, que ocupa o intervalo entre a percepção e ação, sem preenchê-lo, prolonga a percepção em ação.

A esses três tipos de imagem, Deleuze corresponde três tipos de plano. A imagem-percepção seria o plano geral; a imagem-ação, o plano médio; e, a imagem-afecção, o close, o primeiro-plano. Um filme clássico, assim, gera uma imagem indireta do tempo através da montagem dos diferentes tipos de imagem em função da ação.

3.2.1 A imagem-mental ou a crise da imagem ação

Com Hitchcock, abandona-se a primeiridade da imagem-afecção e a secundidade da imagem-ação e vamos em rumo à terceiridade, ao mental. Hitchcock inventou a imagem-mental. Percepções, afecções, ações são raciocínio, relações; tudo é interpretado do começo ao fim. Um exemplo fundamental aqui é o filme *Janela Indiscreta* (1954), na qual o herói está imobilizado, em uma cadeira de rodas, como um espectador: há, aí uma ruptura com o vínculo sensorio-motor, o personagem é impedido de se mover, de agir. O mistério é substituído pelo suspense, no qual o público sabe, antes mesmo do herói, do acontecimento que está por vir. O público, assim, é um terceiro que é convidado a participar do filme: somos convidados pelo diretor a agir com o/pelo protagonista. Ou em *Festim Diabólico* (1948), em que o espectador testemunha o assassinato de um homem e seu corpo sendo colocado dentro de um baú, momentos antes de uma festa que terá como convidados os pais do homem morto e sua ex-

noiva.

Quando falamos de imagem-mental queremos dizer outra coisa: é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos de percepção que têm uma existência própria fora da percepção. “É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente, mais difícil que as outras imagens, Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens (DELEUZE, 1983, p.244)

Não que as outras imagens não comportem o mental. Elas contém elementos mentais em suas imagens, mas não são uma imagem “totalmente” mental, isto é, não fazem do mental o objeto próprio de uma imagem. É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. A crise da imagem ação, apesar de se evidenciar mais em Hitchcock, já se manifestava em vários filmes: a “rostidade” da imagem-afecção e a criação de espaços-qualquer; a imagem-percepção nos filmes experimentais, como em *Film*, de Samuel Beckett; a montagem da escola francesa ou do expressionismo alemão.

A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas outras razões, que só apareceram no período do pós-guerra, razões sociais, econômicas, políticas. Evidentemente, filmes típicos da imagem-ação continuaram a ser feitos, mas “a alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e das afecções dos quais o cinema se alimentara até então” (DELEUZE, 1983, p.251).

São cinco as características da crise da imagem-ação. Primeiro, “a desaparecimento das situações globalizantes”; contrariamente à grande forma da imagem-ação, as situações são dispersivas, com múltiplos personagens. Segundo, “a desconstrução do espaço filmico”, diferentemente da pequena forma, os acontecimentos não se ligam mais uns aos outros, o encadeamento torna-se fraco. Terceiro, “o aparecimento da balada, da perambulação

cinematográfica”; personagens se tornam errantes, agem sem reagir ao que lhes acontece, substituindo a situação sensório-motora; as ações ocorrem em espaços-qualquer. Quarto, “a exposição exaustiva dos clichês cinematográficos”, isto é, clichês do esquema sensório-motor. Quinto, “a denúncia do complô”, organizado pela difusão dos clichês. (DELEUZE, 1983, pp.251-257)

Em Hitchcock, chegava-se a imagem mental, mas o sistema tradicional “percepção-afecção-ação” não era rompido, pelo contrário, era um prolongamento e consumação desse sistema. “Era preciso que a imagem mental não se contentasse em tecer um conjunto de relações, mas que formasse uma nova substância” (DELEUZE, 1983, p. 262). Assim, foi o neorealismo italiano o responsável pela elaboração dessas cinco características que estão na base da nova imagem. “A periodicidade é mais ou menos: 1948, a Itália; 1958, a França; 1968, a Alemanha” (DELEUZE, 1983, p.257). Contudo, como explica Roberto Machado (2009), essas cinco características são consideradas “mais como condições externas necessárias, isto é, mais o que tornam possível a nova imagem do que ela própria” (p.271). A crise não valeria por si própria, seria somente uma condição negativa para o surgimento dessa nova imagem pensante. A imagem-tempo só surge com o aparecimento de situações óticas e sonoras puras, para além do movimento.

Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto, uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto ao outro: começamos por filmes de balada/perambulação, com ligações sensório-motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro. (DELEUZE, 2005, p.12)

3.3 O CINEMA DIFERENCIAL

O rompimento com o sistema das imagens-movimento veio com o cinema moderno do neo-realismo italiano e as imagens-tempo. Os filmes de Rossellini, Visconti, Fellini, Pasolini, De Sica inauguraram novas imagens e signos, uma nova concepção de cinema. Um cinema que mostrava a passividade dos personagens diante das situações, e não personagens que reagiam a estímulos. Ao optar por planos-sequência e pela profundidade de campo, o neo-realismo impedia a percepção de se prolongar em ação imediata, e, conseqüentemente, rompia com o esquema sensório-motor do cinema clássico. Assim, a percepção do personagem e do espectador vão além dos clichês da percepção habitual, que nos impedem de ver o que o real tem de insuportável.

O regime da imagem-movimento seria um regime orgânico, “que opera por cortes racionais e encadeamentos, e que projete ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo)” (DELEUZE, 2010, p.90). O regime da imagem-tempo é um regime cristalino, que procede por cortes irracionais e re-encadeamentos, e substitui o modelo da verdade pelo da potência do falso.

O cinema moderno tem como características: o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extracampo como redimensionamento do todo; a substituição da narratividade pela descrição; o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; a “legibilidade” da imagem e a “visibilidade” do som. [...] Essas características são capazes de reverter uma imagem representativa que se assenta nas imagens-movimento do cinema clássico [...] para Deleuze, as imagens deste cinema não apontam para uma imagem direta do tempo por estarem presas ao modelo da reconhecimento. O cinema moderno rompe com esse modelo e, com suas conquistas, libera o tempo da dependência do movimento, apontando para as imagens-tempo. (VASCONCELLOS, 2006, p.118)

Assim, o cinema moderno é um cinema do para-doxo e não mais do doxa, isto é, privilegia múltiplas verdades, não apenas uma única. As imagens e os signos deste cinema

não advêm mais de situações sensório-motoras, mas de situações óticas e sonoras puras. O tempo adquire sua independência em relação ao movimento: no cinema moderno, o tempo não é mais pensado como repetição habitual, isto é, através de movimentos de percepção e ação; o tempo ultrapassa o movimento pois não estamos mais ligados a imediaticidade perceptiva. O cinema moderno é o cinema do reconhecimento atento de Bergson, em que virtual e atual se entrelaçam.

3.3.1 Potências do falso

Se o cinema representativo pressupõe uma verdade, sobre o que se baseia o cinema diferencial? Deleuze aponta que este tipo de cinema é um cinema da falsificação. Para isso, o autor fala sobre as potências do falso, no sexto capítulo de *Imagem-tempo*. Ele analisa os dois regimes de imagem sob os pontos de vista da descrição, da narração e da narrativa.

Na descrição orgânica, típica do cinema representativo, o meio descrito é tratado como independente da descrição que a câmera faz do objeto filmado. Assim, a realidade é dada, definindo as situações sensório-motoras. Na descrição cristalina, a descrição vale por seu objeto, o substitui.

O regime orgânico compreende os modos real e imaginário como dois polos em oposição da descrição; encadeamentos atuais do real, atualizações na consciência do imaginário. No regime cristalino esses dois modos formam duas imagens distintas, mas indiscerníveis.

A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores, na submissão do tempo ao movimento pelo prolongamento motor e pela causalidade, pelo corte racional. Ela aspira sempre ao verídico, mesmo que o filme seja ficcional. Os personagens

falam, executam ações, produzem reações, sempre coerentes com a trama dramática do filme.

Na narração cristalina há sempre recomeços de descrições, um tempo direto gerado por relações não-lineares. Ela rompe com o esquema sensório-motor, desmoronando-o. Os personagens mais veem o que acontece do que reagem aos acontecimentos.

No que se refere à montagem, essencial para a narração orgânica, pelo encadeamento sensório-motor das imagens e pelo tempo cronológico resultante de imagens indiretas; na narração cristalina ela é mais uma mostragem, no sentido de mostrar as imagens e, por conseguinte, mostrar um tempo direto, puro, crônico, livre do movimento.

Se o filme clássico tem como princípio a dissolução da dúvida e do esclarecimento de mistérios, o filme moderno provoca suprime o caráter cronológico do tempo ao criar narrativas falsificantes. Deleuze sugere que uma potência do falso destrona a forma da verdade, afirmando a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros. O falsário, para o autor,

[...]é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal e faz ver a imagem-tempo direta; suscita alternativas indecifráveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que discipline o tempo. (DELEUZE, 2007, p.173)

Teria sido a *nouvelle vague* quem rompeu com a forma da verdade para substituí-la por potências de vida. O próprio neo-realismo ainda mantinha referência à verdade. Contudo, já Orson Welles teria escapado do sistema do julgamento, a que a narração orgânica ainda faz referência. Welles foi capaz de substituir o julgamento pelo afeto. Escreve Deleuze: “O afeto como avaliação imanente em vez do julgamento como valor transcendente: 'gosto ou detesto' em vez de julgo” (p.172). Assim, o falsário cria, também, uma verdade.

Contudo, não é de modo algum cada um com sua verdade, se referindo ao conteúdo,

mas afirmar a simultaneidade de “presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (p.161). O narrador é quem inventa suas histórias, mesmo que vá destruí-las mais tarde. A potência do falso desconstrói o verdadeiro, uma vez que o verdadeiro supõe uma representação do acontecimento pré-existente à narração; ao contrário, a falsificação é a que inventa o acontecimento ao mesmo tempo que o narra.

Em relação a narrativa, ela diz respeito ao desenvolvimento da relação sujeito-objeto, das imagens subjetivas e objetivas. Em *Imagem-movimento*, Deleuze analisou as imagens subjetivas e objetivas no capítulo da imagem-percepção. A imagem subjetiva seria a do ponto de vista do personagem e, a objetiva, do ponto de vista das coisas, exterior ao personagem. A narrativa orgânica se daria pelo desenvolvimento desses dois tipos de imagem; já a narrativa cristalina, questiona a distinção e a identificação desses tipos. Deleuze retoma o *discurso indireto livre* proposto por Pasolini para falar na narrativa no regime cristalino. A câmera, assim, não oferece a visão do personagem e do seu mundo, mas impõe uma outra visão, na qual a primeira se transforma. É a “consciência câmera”.

Deleuze recupera a frase de Rimbaud “Eu é outro” para falar dessa narrativa simulante que destrona a narrativa verdadeira. O que o cinema apreende, assim, não é a identidade de uma personagem, mas o devir dessa personagem quando ela se põe a ficcionar, a fabular. Em *Moi un noir*, de Jean Rouch, o que vemos são personagens reais mostradas através dos papéis de sua fabulação, é através da fabulação que as personagens transpõe um limite e tornam-se outras. Assim, a personagem deixa de ser real ou fictícia, assim como deixou de ser vista objetiva ou subjetivamente, “é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (p.184). A câmera, em vez de lidar com um presente, “liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta”(p.185). A personagem sempre se torna

outra, sendo inseparável desse devir que se confunde com um povo. Ela precisa fabular para se afirmar como real, não como fictícia. Mas isso também vale para o cineasta. Ele também se torna um outro, uma vez que toma personagens como intercessores, e substitui suas ficções pelas fabulações deles, mas, também, dá a essas fabulações a figura de lendas. “Rouch faz seu discurso indireto livre, ao mesmo tempo que suas personagens fazem o da África” (p.185).

[...] a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era “antes” e será “depois”, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro (a imagem-tempo direta); o devir do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão (o discurso indireto livre) (DELEUZE, 2007, p.186)

A imagem compreende o antes e o depois, reunindo condições para uma nova imagem-tempo direta, em vez de ficar apenas no presente. Seria uma terceira imagem-tempo, que se refere à *série do tempo* e não à *ordem do tempo*, como as anteriores: ela reúne o antes e o depois num devir, ao invés de separá-los, introduz um intervalo que dura no próprio momento; se refere a alteração qualitativa de um antes para um depois, que também tenderá a um limite.

3.3.2 Componentes da imagem

Deleuze finaliza *Imagem-tempo* estudando a relação entre os componentes da imagem no cinema clássico e no cinema moderno. Em relação ao cinema clássico, começa comparando o cinema mudo ao falado. A imagem muda, era, na verdade, silenciosa, pois as exhibições dos filmes mudos eram acompanhadas de um pianista ou de uma orquestra. Além disso, algumas vezes os atores ficavam por trás da tela do cinema dublando as imagens. O que era silencioso era o suporte. A imagem era composta da imagem vista e do inter-título, que era

lido. Com o cinema falado, a fala não é mais lida, mas ouvida. Porém, ainda não é audiovisual, uma vez que o falado é apenas um componente dessa imagem visual, ou seja, serve à essa imagem. Contudo, o som guia uma legibilidade dessa imagem, que antes era apenas visível.

O cinema moderno implica em um novo uso do som. Ele livra-se da dependência em relação à imagem visual, tornando o cinema audiovisual. A imagem visual revela *espaços quaisquer*, desconectados, e se torna legível, ao mesmo tempo que é vista, considerando a leitura um reencadamento, uma percepção de percepção.

A não sincronia entre som e visual, o desaparecimento do extracampo e da voz off são algumas das novidades dessa imagem. É uma imagem visual e uma imagem sonora, com um corte irracional entre as duas. O interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro, o corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora, substituiu a exterioridade exterioridade da imagem visual como única enquadrada (extracampo). Marguerite Duras chegava a dizer que havia dois filmes em *La femme du Gange* (1973), o filme da imagem e o filme das vozes.

Assim, o que mudou de um cinema ao outro foram as relações entre as imagens: o cinema clássico encadeia as imagens por meio de cortes racionais; o cinema moderno opera por meio de reencadeamentos, em que um intervalo substitui o encadeamento lógico das imagens. Em vez de um corte submetido ao encadeamento, reencadeamentos submetidos ao corte: é a montagem do tempo no cinema clássico e a mostragem de sensações no cinema moderno.

3.4 PENSAMENTO, AFETO, ENCONTROS

É importante deixar claro que, para Deleuze, tanto imagem-movimento quanto imagem-tempo geram pensamento. O pensamento, para o autor, é fruto de um encontro entre os corpos, é algo de fora que nos força a pensar, que gera o movimento do pensamento. Esse movimento é automático, mas não se relaciona com uma origem de movimento. Ao contrário, o movimento do pensamento é entendido como um início, pressupondo que o movimento já existe fora e que o pensamento apenas se insere nele.

O cinema se distingue das outras artes pela imagem-movimento. Na fotografia ou na pintura, o movimento pode ser sugerido, mas não existe na imagem. No teatro e na dança, o movimento é dependente do corpo do ator ou do dançarino. A imagem cinematográfica, assim, é a primeira imagem capaz de produzir um movimento automático, não ancorado em nenhum sujeito. Esse “automovimento” das imagens cinematográficas liga diretamente o cinema aos movimentos do pensamento. As imagens-movimento, assim, são como um choque para o pensamento.

As imagens-movimento, segundo Deleuze, baseadas em uma continuidade de montagem e de uma narrativa cronológica, suprimem o intervalo existente entre uma imagem e outra. O tempo das imagens, assim, é linear, representado indiretamente pelo movimento. A percepção se prolonga em uma ação automática.

As imagens-tempo são caracterizadas por uma quebra nesse esquema estímulo-resposta. Essas imagens nos conectam à uma imagem direta do tempo. As imagens não se ligam mais a uma narrativa linear, os espaços são desconectados, os personagens não são mais definidos por suas ações.

Assim, enquanto a imagem-movimento gera um choque intelectual (Eisenstein), o pensamento lógico, a imagem-tempo gera a impossibilidade de pensar (Artaud). Para Eisenstein, o choque acontece pelo conflito entre dois planos, que nos força a pensar sua

síntese, a relação entre esses planos; e, pela relação entre eles, pensamos também sobre o todo aberto do filme, a narrativa, a verdade. O plano é o que liga o enquadramento ao todo. Com Hitchcock, o choque é substituído pelo suspense. Assim, a dialética se torna uma lógica das relações.

Para Artaud, o cinema ainda não pensa, “ainda não pensamos”: é preciso buscar o impensado do pensamento; ele precisa de de-fora que o faça confrontar o intolerável do mundo, que o faça “ver”, tornar-se vidente. O homem deve deixar-se conduzir pela “visão” dos acontecimentos, abandonando o sistema sensório-motor, provocando a ruptura do homem com o mundo. No cinema moderno o pensamento é colocado diante de sua impossibilidade. E seria através dessa impossibilidade de pensar que se produziria uma nova imagem do pensamento. O homem, no cinema moderno, é um vidente que se depara com o intolerável do mundo, presente na banalidade cotidiana. Somente a crença, não uma crença transcendente, mas uma crença imanente, no mundo, seria capaz de reunir homem e mundo; com o cinema moderno seria possível acreditar nessa união como no impensável que precisa ser pensado, fazendo do impensado a potência do pensamento.

O cinema clássico, assim, trabalha com metáforas, usando imagens para se referir a ideias maiores, a montagem gera esse todo aberto. O cinema clássico é representativo, uma vez que compreende a narrativa como uma única verdade, nos conduz rumo a compreensão dessa verdade. O cinema moderno, diferencial, por sua vez, nos mostra uma lógica de pensamento para além dessa representação, desconstrói a verdade em incertezas e ambiguidades, que nos fazem pensar inúmeras vezes nas imagens que vemos, gerando pensamentos impensados, em uma troca contínua entre espectador e imagem, entre sujeito e objeto.

Portanto, é no encontro entre corpos que se produz o pensamento do cinema da

imagem-tempo. Assim, enquanto o cinema clássico lida com metáforas, o cinema moderno lida com afetos, fazendo com que o virtual (afeto) seja um contraponto ao atual (imagem). Os afetos da imagem-tempo são o que que torcem o nosso pensamento, fazem pensarmos o nosso próprio pensamento, gerando uma nova imagem do pensamento, o impensado do pensamento.

Se no cinema clássico o todo era o aberto, no cinema moderno o todo é o fora. Em toda parte onde havia movimento, havia, aberto em alguma parte, no tempo, um todo que mudava, interiorizava as imagens e se exteriorizava nelas: a narrativa. Assim, mesmo os falsos *raccords* eram considerados como anomalias de movimento ou perturbação de associação. Quando se diz “o todo é o fora”, a questão já não é mais da associação das imagens; o que contra é o interstício entre imagens, entre duas imagens, o de-fora do plano. Não é mais o modelo de uma imagem é outra imagem, como no cinema clássico, mas uma imagem e outra imagem.

O uso do E em Godard é essencial. É importante, porque todo nosso pensamento é mais modelado pelo verbo ser, pelo É. A filosofia está entulhada de discussões sobre o juízo de atribuição (o céu é azul) e o juízo de existência (Deus é), suas reduções possíveis ou sua irredutibilidade. Mas trata-se sempre do verbo ser. [...] Nem elemento nem conjunto, o que é o E? Creio que é a força de Godard, a de viver, de pensar e de mostrar o E de uma maneira muito nova, e de fazê-lo operar ativamente. O E não é nem um nem outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções de esboçam (DELEUZE, 2010, pp.61-62)

Num filme linear, em que há a sucessão cronológica, a imagem seguinte deriva das anteriores de modo a formar uma narrativa, uma verdade. As imagens se encadeiam como se estivessem acontecendo num presente que passa em direção a um futuro. Um filme com imagens-cristal passa por re-encadeamentos, a personagem sempre recomeça, a cena seguinte passa a ser imprevisível, uma cena e a outra cena. Assim, o trabalho do diretor é buscar por uma mudança de potencial em relação à cena anterior. Um corte, assim, é interstício entre as

duas, uma operação de diferenciação. [...] dado um potencial, é preciso escolher outro, não qualquer outro, mas de tal modo que uma diferença de potencial se estabeleça entre ambos, que venha produzir um terceiro ou algo novo (DELEUZE, 2007, p. 217).

Assim, o cinema moderno é um cinema da diferença pois lida com diferenças de potencial entre uma cena e outra: ele afeta a mente do espectador, forçando-o a pensar o impensado do pensamento. O afeto na imagem-movimento se perde devido à resposta da imagem-ação, que *representa* o afeto de determinada cena, limitando o tempo ao movimento. Na imagem-tempo, o esquema sensório-motor é quebrado pelo excesso do afeto, pela *diferença* de afetos entre um plano e outro, forçando o espectador pensar, em função da experiência direta do tempo.

Contudo, se o pensamento se dá por meio dos afetos, é necessário recuperar o corpo como parte do processo perceptivo.

3.5 CINEMA DO CORPO

“O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar para atingir o impensado, isto é, a vida” (DELEUZE, 2007, p.227) O corpo sempre contém o antes e o depois, ele nunca está no presente. O comportamento, a atitude do corpo é o que põe o pensamento em relação com o tempo; a atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo. Não que o corpo carnal pense, mas sua presença força o pensar. As ações do corpo no cinema moderno ganham autonomia, tornando-se imagens óticas e sonoras puras, ao contrário do corpo sensório-motor do cinema clássico.

O corpo cotidiano, portanto, refere-se ao corpo em suas atitudes rotineiras, mas que só

interessam quando revelam o insustentável, isto é, percepções e experiências não possíveis na cotidianidade. É o caso, por exemplo, dos filmes de Andy Warhol, como *Sleep* (1964), em que vemos um homem dormindo durante as seis horas e meia de duração do filme. Mas o outro polo do corpo é o *corpo cerimonial*, fazendo-o passar por uma cerimônia, impondo-lhe um disfarce grotesco, mas que também extraia um corpo glorioso, um gesto ensaiado e mecanizado, mas não exagerado; é a dramatização do corpo, sua teatralização. O corpo cerimonial, por exemplo, pode ser entendido nos filmes da série *Cremaster* (1995-2002) de Matthew Barney. Os filmes são compostos de personagens andróginos, que, durante os longos planos-sequência dos filmes, exercem suas performances. “Há um agenciamento entre os corpos e as tarefas que envolvem cada movimento, como um ritual, segundo um ritmo que é, simultaneamente, teatralização de posições estáticas e de agenciamentos” (VIEGAS, 2007)

Contudo, o que conta é menos a diferença entre os polos que a passagem de um ao outro, ou seja, “a passagem insensível das atitudes ou posturas aos *gestus*” (DELEUZE, 2007, p.230). O *gestus*, diz Deleuze, “é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel” (p.231).

Deleuze exemplifica com a obra de Cassavetes, na qual as personagens não vem da história ou da intriga, mas a história que vem das personagens. Assim, a personagem fica reduzida ao *gestus*, a teatralização que vale por toda a intriga. Assim é com *Faces*, que “se constrói sobre as atitudes do corpo, apresentadas como rostos indo até caretas, exprimindo a espera, o cansaço, a vertigem, a depressão” (p.231).

[As personagens] constituem-se gesto a gesto e palavra por palavra, à medida que o filme avança, elas se fabricam a si próprias, com a filmagem agindo sobre elas como um revelador, cada progresso do filme permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento, a própria duração delas coincidindo exatamente com a do filme (COMOLLI, 1968 apud DELEUZE, 2007, p.231)

Também os cineastas do cinema direto levaram ao limite as posturas e as atitudes do corpo. Nos documentários de Jean Rouch, as pessoas são convidadas a se reinventar diante da câmera, seja em *Moi, un noir* ou em *Crônica de um verão*. Fabular, tornar-se outro, teatralizar. Mas, os cineastas, eles mesmo, também deveniram outros após os encontros, aos afetos que foram submetidos. O cinema verdade é, assim, um cinema que cria a verdade, uma verdade, a cinematográfica.

A *nouvelle vague* desenvolveu bastante esse cinema de atitudes e posturas. Os cenários são feitos em função das atitudes do corpo que eles comandam, e dos graus de liberdade que lhes deixam. “Não apenas os corpos se chocam, mas a câmera se choca contra os corpos” (p.232). É também um corpo sonoro, além de visível. “A forma de Daney para definir *Ici et ailleurs* – restituir as imagens aos corpos das quais elas foram tomadas – vale para todo o cinema de Godard e para a *nouvelle vague*” (p.232).

Em Godard, os sons, as cores, são atitudes do corpo; vai das atitudes do corpo ao *gestus* pluridimensional, que constitui a cerimônia, organização estética das atitudes. É, portanto, na passagem de uma a outra que Godard atinge uma complexidade. Ele também pode partir de um *gestus* contínuo para decompô-lo em atitudes: “como os congelamentos da imagem em *Salve-se quem puder...* (onde termina o carinho, onde começa o tapa?, onde termina o abraço, onde começa a luta?)” (p.234)

O uso do corpo também ocorre em Chantal Akerman, em *Jeanne Dielman*, no qual uma mulher repete atitudes, que são mais como *gestus*, que acaba mais falando dos homens e da história do mundo do que das mulheres.

O cinema moderno também é um cinema de cérebro. Se Godard fundou um cinema de corpo, Resnais fundou um cinema de cérebro. “O cérebro comanda o corpo, que é apenas uma

excrescência sua, mas também o corpo comanda o cérebro, que não é mais que uma parte dele: em ambos os casos não serão as mesmas atitudes corporais nem o mesmo *gestus* cerebral” (p.246). O cinema de corpos mobiliza o pensamento, o cinema do cérebro investe os corpos.

Em Kubrick, por exemplo, as atitudes corporais atingem um máximo de violência, mas dependem do cérebro; há identidade do cérebro e do mundo, qualquer viagem no mundo é uma exploração do cérebro. Contudo, se a identidade falha, um e outro entram em contato. “Em *Odisséia no espaço*, o autômato se estraga de dentro, antes de ser lobotomizado pelo astronauta que penetra de fora” (p.246). Em Resnais, a memória é essa membrana que põe cérebro e mundo em contato, fazendo corresponder lençóis do passado e camadas de realidade. Assim, se o cinema dos corpos remetia a *série do tempo*, um aspecto da imagem-tempo, conforme o antes e o depois, o cinema do cérebro desenvolve a *ordem do tempo*, conforme a coexistência entre lençóis do passado e pontas do presente.

Deleuze faz uma reflexão sobre política, a partir da distinção entre o cinema clássico e o moderno. No cinema clássico, o povo está presente, mesmo quando cego, enganado, como nos filmes soviéticos e na propaganda nazista. Contudo, com os regimes totalitários, o cinema político moderno passa a ter como base que o povo é o que está faltando, o que não está presente. Isso ocorre em *A guerra acabou*, de Resnais, e em *Non réconciliés*, dos Straub.

Essas relações, segundo Deleuze, eclodiam no cinema do “terceiro mundo”: as nações oprimidas permaneciam como minorias, exploradas, em busca da criação de um povo, em crise de identidade coletiva. O cinema clássico mantém as diferenciações entre político e privado; já o cinema do terceiro mundo confunde as fronteiras entre privado, social e político; o assunto privado era imediatamente político. É a partir de dramas individuais que se refletem os dramas de um povo; “eu é outro”: é a partir da impossibilidade de ação no cotidiano que os

conflitos são gerados, não por um hiato entre uma situação e uma ação. Assim, não há povo, há povos, é preciso unir sem unificar. Nas minorias, o privado torna-se político.

O exemplo de Deleuze é o cinema negro americano depois dos anos 70, com Charles Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima, Charles Lane, em que a volta aos guetos, em vez de substituir uma imagem negativa do negro por uma imagem positiva, multiplica os tipos e caracteres, cria imagens que correspondem a estados emocionais ou pulsionais destruídos (MACHADO, 2010, p.290)

Assim, o cinema moderno é um cinema de personagens, que parte dos dramas dos personagens que engajam um coletivo. Contudo, não são enunciados individuais, pelo contrário, são catalisadores. É a partir de situações íntimas, de dentro, que se atinge o todo; situações entre os encontros, desvios, do corpo com o cotidiano que o rodeia que disparam o insustentável e, por sua vez o político.

Assim foi com Glauber Rocha, que fez um cinema de agitação, que “consiste em fazer tudo *entrar em transe*, o povo, seus senhores e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para comunicar as violências quanto para introduzir o privado no político e o político no privado (*Terra em transe*, 1967)” (DELEUZE, 2007, p.261). O cinema político moderno não se constitui mais sobre possibilidades de evoluções ou revoluções, mas sobre impossibilidades, sobre o intolerável. A reversão se revela impossível, não há conquista de poder pelo proletariado, nem um povo unificado.

O diretor de cinema do terceiro mundo, assim, se vê perante um povo duplamente colonizado: colonizado por histórias vindas de outros lugares (séries americanas), mas também por seus próprios mitos, a serviço do colonizador. Resta ao autor fazer com que os personagens reais criem lendas, fabulações, “um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*” (p.264). Assim, o *transe* de Glauber Rocha é uma transição,

um devir, ele torna possível o ato de fala, uma fala estrangeira sobre uma fala dominante. A personagem sai de seu estado privado, ao mesmo tempo em que o autor sai de seu estado abstrato, para formar enunciados coletivos.

Desse modo, o cinema moderno não lida mais com uma ideologia, mas uma sociedade múltipla, em que cada pessoa também é uma multiplicidade, pois está sujeita a encontros. O político está, de fato, no cotidiano, que revela situações insustentáveis principalmente para os personagens desviantes: falsários, mentirosos, esquizofrênicos, alucinados, imigrantes, prostitutas, jovens delinquentes. O cotidiano, assim, é mostrado por um olhar *de-fora*, e, portanto, faz pensar.

O íntimo engaja o político. E não nasce de uma tese a comprovar: nasce, antes, de uma situação pessoal, de questões individuais que engajam o resto da sociedade junto delas: o amor homossexual e o desencanto com o país em *Paixão Nacional*, a prostituição como único meio de sair de um lugar que não proporciona a expressão em *Rifa-me*, a irreconciliável figura de um malandro negro homossexual na primeira metade do século XX em *Madame Satã*. Essa pequena mudança na estrutura de construção do filme supõe uma grande mudança conceitual na maneira de fazer filmes que toquem em problemas sociais ou políticos. O que supõe também uma diferente maneira de fazer ativismo político através do cinema. (GARDNIER, 2006)

No cinema brasileiro contemporâneo, identificamos nos filmes de Karim Ainouz um cinema em que o corpo é político, na medida em que o corpo dos personagens é um corpo inadequado, um corpo que não se adapta ao meio que o rodeia. O político, assim, se faz por meio do corpo, um corpo afetivo. Em uma entrevista concedida à Revista Cinética, o cineasta afirma:

No momento em que há uma adequação é a morte. Claro que, dependendo do personagem isso é dramatizado, potencializado, exponencializado de maneiras diferentes e por razões diferentes, mas eu acho que não saberia falar de personagens que são adequados. Eu até gostaria um dia, talvez, seria um grande desafio. Mas não sei o quanto isso é dramático, o quanto se presta ao discurso cinematográfico. Acho que essa inquietação é sempre produtiva e, quando ela não existe, é perigoso. Se a gente acha que está tudo ok, tem

alguma coisa errada. [...] Esses personagens inadequados possibilitam, então, um ato de confronto, que eu acho, especificamente falando do Brasil, que é uma coisa muito importante. Não o confronto pelo confronto, enquanto exercício de uma violência meio narcísica, mas o confronto enquanto atitude promotora de movimento e de mudanças. Não é que eu sinta falta de confronto nesse país, porque ele é cheio de confrontamentos, mas de um confronto que ande para frente, que promova uma mudança e que indique que ali pra frente pode vir a ser melhor. (FELDMAN; EDUARDO, [2007?])

Assim, é nas atitudes de um corpo que se inscrevem os afetos desse cinema. A pergunta que fica é *como o cineasta consegue transmitir esses afetos através de imagens?*

4 ANÁLISE DO FILME “O CÉU DE SUELY”

O céu de Suely é o segundo longa-metragem realizado pelo cineasta brasileiro Karim Ainouz. Lançado comercialmente no ano de 2006, o filme retrata uma parte da vida da personagem Hermila, uma jovem de 21 anos que volta de São Paulo para Iguatu, sua cidade natal no interior do nordeste. Ela carrega consigo seu filho Mateus, ainda bebê, e está a espera do marido, que prometeu encontrá-la na cidade, onde vão montar uma barraca de venda de cd's e dvd's copiados. Enquanto isso, vive com a avó e a tia. Em Iguatu revê João, um antigo amor. E lá também conhece uma nova amiga, Georgina, uma prostituta. Contudo, ao perceber que foi abandonada e encontra-se em um local ao qual não consegue se adaptar, resolve rifar seu corpo com o objetivo de conseguir dinheiro para comprar uma passagem de ônibus que a leve para longe dali. Ao vender as rifas, adota o nome de Suely, prometendo “uma noite no paraíso” ao ganhador. Ao final do filme, ela compra a passagem com o dinheiro das rifas, transa com o ganhador da rifa, e vai embora de Iguatu, deixando seu filho com sua avó.

Antes de proceder com a análise, cabe aqui retomar algumas questões relativas ao afeto. O afeto, da maneira como Deleuze trabalha, não se trata apenas de uma questão relativa ao corpo e nem de uma questão relativa à mente: se difere, portanto, da afecção e do juízo perceptivo. (ALVARENGA; LIMA, 2011, p.14)

Assim, uma análise que pretende levar em conta o afeto em um determinado filme, deve atentar para as diferenças de potencial entre um plano e outro, uma cena e outra, uma sequência e outra, assim como entre as partes do filme. Contudo, isso não se dá através de uma comparação intelectual entre estados, entre um estado inicial e um final. Pelo contrário, se dá pela análise do que ocorre entre um estado e outro, pelo processo de construção dos afetos e, portanto, é um modo intuitivo.

Atentar para o afeto, além disso, é perceber que nenhuma análise consegue esgotar o que é dado em um determinado filme. Mesmos nos processos de “reconhecimento atento”, em que sujeito e objeto estão imbricados em relações prolongadas que envolvem circuitos mais profundos, haverá sempre algo que escapa à percepção. É, sobretudo, reconhecer que não são “imagens justas”, mas que são “justo imagens”, que não trazem consigo a narrativa ou a verdade; ao contrário, são imagens múltiplas, que nos conduzem a inúmeras possibilidades de interpretação.

Desse modo, uma análise que queira atentar para os afetos de um filme deve lidar, sobretudo, com as variações afetivas e perceptivas criadas pelo realizador. Portanto, os aspectos que serão levados em conta não se reduzem à narrativa e às falas do filme, mas também a forma como foi utilizado o som, como foram feitos os enquadramentos, a direção de arte, os movimentos de câmera, a iluminação, para entender de que modo esses signos contém os afetos que o diretor quis transmitir.

Veremos como o realizador trabalha o afeto no filme através da análise de algumas cenas, nas quais a variação das intensidades afetivas é perceptível, principalmente, pela repetição de situações com diferentes decupagens.

4.1 CENAS DE TELEFONE

(08min56seg). Em um plano aberto, com câmera fixa, vemos Hermila conversando com alguém em um telefone público. O plano dura aproximadamente 47 segundos. Pela conversa, pode-se intuir que fala com Mateus, o marido que ela espera em Iguatu. *Também te amo... saudade*, a personagem diz em um determinado momento. A cena é iluminada pela luz do dia, o céu está azul e crianças brincam ao fundo. Ouvimos apenas a voz da personagem e,

ao fundo o som das crianças. Enquanto fala ao telefone, a personagem anda de um lado pro outro, como se dançasse. Contudo, a resposta talvez mais esperada, que vem quando Hermila pergunta *Quando é que tu vem?*, é cortada pelo som ensurdecedor do trem no plano seguinte.

A variação de intensidades da cena ocorre à medida que a conversa se desenrola. A duração do tempo do plano é essencial para que os afetos não se prolonguem imediatamente em emoções. O olhar do espectador pode vagar pela imagem, percebendo o céu, as crianças ao fundo, não somente a conversa em primeiro plano. Além disso, a espera de uma conclusão para aquela conversa, que vem com a pergunta *Quando é que tu vem?*, é cortada pela cena seguinte, fazendo com que possíveis expectativas sejam quebradas e não se atualizem diretamente em emoções.

(22min29seg). *Como assim se mudou? Pra onde? Num tá vindo pra cá não?*, diz Hermila ao telefone. O plano é geral e fixo. Hermila conversa com alguém no telefone público, enquanto uma mulher (Tia?) segura um bebê (Mateuzinho?) no colo. A cena tem pouca iluminação, ocorre à noite, na penumbra. O vento balança os cabelos de Hermila, que quase grita ao telefone. Ela está parada, de costas para a câmera. *Se ele aparecer tu diz pra ele que eu to morrendo de saudade, diz que eu amo ele viu? [...] Mateus sumiu.* O bebê que estava na mão da mulher passa para Hermila.

Essa utilização de planos sequência no filme remete ao conceito de imagem-tempo de Deleuze, no qual o autor afirma que o tempo é representado diretamente. Desse modo, o filme ainda proporciona ao espectador uma experiência sensorial com a imagem: enquanto no cinema clássico os planos buscam transmitir uma informação precisa, implicada com a narrativa, em *O céu de Suely*, os planos são utilizados de modo a permitir um *encontro* entre o corpo do espectador e o corpo da imagem. Assim, não é um filme para ser entendido apenas no nível da narrativa, mas em relação às potências de afeto de cada um dos planos.

O enquadramento e a ação executados nessa cena remetem logo ao outro plano em que Hermila está ao telefone. Pela intensidade afetiva da conversa anterior ao telefone, a expectativa gerada aqui é mais uma vez quebrada, mas dessa vez não por um corte. A iluminação da cena, e, sobretudo, o tom da conversa demarcam as variações de afetos desse plano. Além disso, a cena a noite se difere da que ocorre durante o dia pela presença de Mateuzinho. O menino, que inicialmente, está sendo segurado por Tia, passa, ao final do plano, para as mãos de Hermila. Assim, no caso dessas cenas, apesar do enquadramento ser o mesmo, outras escolhas do realizador interferem diretamente nas intensidades afetivas, como a luz e a direção dos atores.

Há ainda, uma outra cena de Hermila ao telefone, que na linha cronológica do filme se localiza entre as duas cenas anteriormente analisadas. Optamos por não comparar esta cena com as outras pois naquelas percebemos claramente que o enquadramento das duas cenas foi pensado em conjunto, de modo a demarcar os afetos de cada plano. Contudo, nesta cena que em seguida abordaremos, há um importante aspecto a ser analisado, que é o das elipses temporais pela direção de arte e pela montagem.

. (15min52seg), Plano geral de Hermila falando ao telefone público. Na rua passam motos. Corte para um primeiro plano em que vemos a personagem vestindo uma camiseta verde e usando brincos de miçangas. *Oi, Celeste. É Hermila, tudo bom? Mateus tá? Entendi... tá eu vô tentar de novo então... tá bom, tá bom.* Corta para um plano aberto em um local onde vemos homens de colete verde jogando cartas. Em primeiro plano, vemos um taco de sinuca. Ao fundo, encostado em uma porta, há um outro homem com um colete verde em que vemos escrito *Moto-táxi*. Ouvimos, além da conversa dos homens, um barulho de máquina caça-níquel. É somente no plano seguinte que vemos a origem do barulho, que vem de uma máquina em que Hermila está jogando. Nesse plano, um plano médio, a personagem

está vestida com uma roupa bege e um brinco de argolas preta e vermelha. Corta para um plano fechado de Tia encostada em uma porta. Corta para um plano mais fechado de Hermila jogando na máquina, dessa vez ela está enquadrada quase de perfil. Corta para um plano médio da personagem jogando. *E aí, Hermila, conseguiu falar?*, pergunta Tia. Corta para um plano geral em que vemos, em primeiro plano, a máquina de caça-níquel desligada. Ao fundo, com uma blusa verde, desliga o telefone. Ela pára próxima à porta. Tia, segurando Mateuzinho, chega pelo lado direito da imagem. *Vamo ver se mamãe já saiu do telefone...*, diz.

O uso das elipses temporais entre planos e sequências, de modo a não ficar claro quanto tempo se passa entre as imagens, faz com que o circuito da narrativa seja rompido. O espectador questiona aquilo que está vendo e volta na imagem para buscar respostas, que muitas vezes não são apreendidas rapidamente: o afeto, então, fica suspenso. As imagens, desse modo, não servem à uma narrativa, como ocorre com o cinema das imagens-movimento, o cinema clássico, mas dão a experiência direta do tempo.

4.2 CENAS DE DANÇA

(11min25seg). *Não adianta me pedir perdão, se não cuidou, só maltratou, feriu meu coração. Não quero mais voltar atrás. Eu vou viver sem ti, por favor me deixe em paz. Pode parar... com esse blá, blá, blá* (música *Blá, blá, blá*, de Aviões do Forró, versão brasileira da música *Torn*, de Natalie Imbruglia). A câmera, fixa, enquadra o rosto da personagem e em seguida desce para seu corpo. À medida que isso ocorre, vemos silhuetas de outras pessoas serem enquadradas na imagem: rostos, braços são vistos em primeiro plano, enquanto Hermila dança. A câmera insiste em enquadrar o rosto de Hermila no plano seguinte. Em

seguida, vemos alguns homens, parados, olhando. A câmera volta a enquadrar Hermila dançando, mas, dessa vez, em um plano mais aberto, inserindo seu corpo no espaço. A imagem varia mais uma vez entre um plano fechado e um plano aberto e depois a sequência é cortada por um plano geral de um caminhão, do qual descerá Georgina.

Essa diferença de intensidades dos planos fechados e abertos propõe um envolvimento do espectador com a cena de dança representada. Os planos fechados, pouco oscilantes, enquadram obsessivamente o rosto de Hermila; os planos abertos, inscrevem seu corpo em um espaço. Contudo, mesmo os planos fechados, por não terem tanta mobilidade, acabam por delimitar o espaço de movimentação da personagem.

(38min41seg). Plano fechado no rosto de Hermila ao som de uma música. Ao contrários da cena de dança anterior, desta vez a câmera não consegue acompanhar seu movimento. *O tempo nunca fez eu te esquecer. Não apagar as marcas desse amor. Ainda sinto o sabor do teu beijo em minha boca.* Ela dança animada, com Georgina e outras pessoas. O plano tem muito mais movimentos que os anteriores. Hermila começa a dançar com um homem, não é João. A câmera agora segue os movimentos de Hermila, muito mais solta no espaço. *Que tontos, que loucos somos nós dois. Estando com outro e nos amando. Que tontos, que loucos somos nós dois. Estando com outro e nos amando..* Outras pessoas, dançam em frente à câmera, dando mais verossimilhança à cena. A música muda. *Eu não vou mais chorar, eu não vou mais chorar, sofro até te esquecer. Mas não vou mais chorar, eu não vou mais chorar, você só me fez sofrer. Amor, vou te deixar, mas não vou chorar. Vai doer em mim, sempre que lembrar.* (música *Eu não vou mais chorar*, interpretada pelo grupo Aviões do Forró). Os cortes e a mudança de luz evidenciam uma passagem de tempo. Os barulhos do ambiente são mais fortes que a letra da música em si. Os rostos dos personagens são enquadrados quase que obsessivamente em *close*.

As intensidades de afeto de cada plano, assim, são potencializados, fazendo com que haja uma relação sensória entre os corpos do espectador e da imagem. Vale ressaltar aqui também como as repetições de situações demarcam a *diferença de intensidades* de cada um dos planos. Se, nas cenas anteriores de dança, a câmera era quase fixa, agora ela se move o tempo todo, buscando pelo rosto de Hermila. Ou mesmo a diferença nessa mesma sequência, de uma cena iluminada para uma mais escura.

Além disso, se nas cenas do telefone, a decupagem (plano geral, fixo) era a mesma e, pela iluminação e pela direção dos atores, as intensidades afetivas eram distintas, aqui, a câmera auxilia nessa demarcação dos diferentes afetos das cenas. Portanto, a passagem de uma câmera que enquadra o corpo no espaço para um enquadramento do corpo enquanto espaço a ser explorado é a principal diferença ocorrida no que se refere à decupagem das cenas de dança. Se antes, a câmera delimitava o espaço em que o corpo se deslocava, agora a câmera se interessa pelos deslocamentos no próprio corpo. No âmbito da narrativa, essas mudanças ocorrem a partir do momento em que Hermila descobre que Mateus, seu marido, não vai mais encontrá-la em Iguatu. A estadia naquela cidade, então, torna-se cada vez mais insuportável e ela começa a pensar em maneiras de sair dali. Assim, chegamos ao ponto em que ocorre a resignificação do próprio corpo, quando Hermila entra em processo de tornar-se Suely.

4.3 CENAS EM QUE HERMILA É SEGUIDA POR JOÃO

(19min19seg). Na trilha sonora, uma música, minimalista, eletrônica. Plano médio, fixo, em que Hermila é acompanhada frontalmente pela câmera. A personagem caminha, sozinha, em uma rua iluminada apenas pelas luzes dos postes. Depois de 8 segundos surge, ao

fundo, uma luz do farol de uma moto. Seria *Tia*? Seria João? Seria outra pessoa? Quando a moto se aproxima, vemos que é João. A música, então, pára e os personagens conversam. João lhe oferece uma carona. *Só se tu comprar a minha rifa*, responde Hermila. *Se tu subir comigo eu compro dez*, responde João, que consegue fazer com que Hermila esboce um sorriso em sua face. O plano dura, aproximadamente, 3 minutos e 10 segundos.

O plano-sequência nessa cena é essencial para que o espectador tenha uma participação mais ativa diante da imagem: é o olhar do espectador, ao vagar pela cena, que constrói as significações, ao contrário do que pode acontecer no regime das imagens-movimento, em que é a montagem que cria eventuais relações para a compreensão do filme. A duração do plano, segundo Deleuze, quebra a imagem-ação, impedindo a continuidade do esquema sensório-motor da imagem-movimento. Assim, a experiência do tempo representado diretamente é o que caracteriza a imagem-tempo. O tempo do plano prolonga os afetos por não direcionar o olhar do espectador, é um tempo que se assemelha à experiência que o espectador tem no cotidiano, o tempo enquanto duração.

(59min02seg). Corta para a personagem caminhando ao lado da linha férrea, tomando o que talvez seja um suco de caixinha. O enquadramento desse plano se assemelha bastante ao plano de Hermila caminhando numa rua escura, depois da sequência da rodoviária, em que ela é acompanhada frontalmente pela câmera. Contudo, se antes era um plano médio e fixo, agora a câmera é trêmula, na mão, e enquadra somente seu rosto. Assim como na sequência da rodoviária, vemos a moto de João se aproximar ao fundo. *Hermila!*, ele a chama. *Falei para não me procurar mais, João!*. Ele estaciona a moto e começa a andar atrás de Hermila. *Tô entendendo mais nada*, diz ele, agora andando ao seu lado. *Agora eu tenho que te chamar de Suely, né?*. Ela responde: *não, João, eu quero que você suma*. Ele a puxa pelo braço, mas ela se solta e continua andando na frente dele. *Ainda é esse Mateus, né? Esquece esse merda, pô.*

Ela diz, quase chorando: *eu quero que Mateus seja atropelado por uma carreta!*. João, então, pergunta: *então é o quê?* Ela lhe responde: *não sei, João, não sei*. Ele, agora, anda na frente de Hermila, tendo somente seu rosto enquadrado pela câmera. Ele diz *vô comprá essa merda dessa rifa toda!* Ele se vira para Hermila: *vô compra o bilhete do ganhador nessa merda*. Então, tenta lhe dar um beijo. Ela se solta de seus braços, e sai chorando e dizendo: *não faz isso comigo não, João, por favor*. Ele desiste de acompanhá-la.

A intensidade afetiva da sequência pode ser observada, assim como na sequência anterior, pela opção por plano-sequência, que faz o espectador ter a experiência espaço-temporal daquela situação. O tempo prolongado, vivido diretamente, que impede a incorporação direta do plano à linha narrativa, intensifica o afeto.

Além disso, a opção pelo plano sequência torna possível que, em ambas as cenas, os corpos dos personagens, com suas movimentações imprevisíveis e instáveis, interajam com a câmera e atuem diretamente para a construção e a intensificação dos afetos do filme. Se na sequência após a rodoviária, o plano aberto e a câmera fixa limitavam uma movimentação suave dos personagens, agora a câmera oscilante e o plano fechado busca a todo momento enquadrá-los. Ao longo da conversa, cada um se aproxima mais da câmera que o outro, de acordo com a construção das intensidades afetivas do plano: na maior parte do tempo é Hermila, que tem os olhos lacrimejando, pedindo que João não a procure mais; mas ele se aproxima ao dizer que vai comprar todas as rifas que têm como prêmio a noite no paraíso com Suely. Por fim, quando João tenta beijá-la e ela se desvia, é o rosto em prantos de Hermila que aparece em primeiro plano, fazendo transbordar os afetos pela imagem, enquanto vemos João ao fundo, desistindo de acompanhá-la.

4.4 CENAS DE SEXO

(32min04seg). Na trilha sonora, uma música, minimalista, eletrônica. Hermila e João estão enquadrados em um plano médio, fixo. Ela se despe, ele toca em seus seios e beija-os. O plano dura aproximadamente 38 segundos. Corta para o plano seguinte, que mostra os personagens fazendo sexo, em um plano que enquadra quase que somente seus corpos. O plano tem duração de 23 segundos.

Nessa cena é importante ressaltar a utilização do som como demarcação de diferentes intensidades afetivas. O primeiro plano, em que Hermila se despe, ainda possui a trilha sonora eletrônica como o som principal, dificultando a audição do som direto dos personagens se beijando. No plano seguinte, em que eles transam, o único som audível é o dos gemidos de Hermila e João.

A duração do tempo atua aqui também para prolongar os afetos do plano. É como se o espectador não soubesse fazer com o que está vendo e com o que está sentindo. A duração do tempo faz o espectador questionar aquilo que está vendo. Ele já sabe que os personagens estão transando, mas volta na imagem para buscar novas informações do porquê aquele plano ainda está sendo mostrado. O olhar do espectador vagando pelo espaço, um olhar que tem duração na imagem. Nesse sentido, o afeto fica suspenso, uma vez que o espectador não sabe o que fazer com as inferências que está fazendo. O tempo é experienciado diretamente.

(72min13seg). Suely está em pé em um quarto de motel, e tira sua roupa. No enquadramento, ela está de pé e vemos as pernas de alguém que está deitado na cama. A câmera permanece parada. Quando Suely vai para cima da cama, aonde está o ganhador da rifa, deitado, a câmera a segue. Ela começa a tirar a roupa do homem, que apaga a luz. Ele a pede que fique de pé. Ela tenta logo tirar sua calça, mas ele lhe pede calma. Corta para um

plano fechado no rosto de Suely. Ouvimos o som do homem abrindo uma lata de algum líquido. Corta para ele despejando a bebida em uma taça. Suely bebe e coloca o copo no chão. Eles se beijam e ela tira a calça do homem. O plano ainda continua fechado em seu rosto. *Dança um pouquinho pra mim, vai*, ele lhe pede. Ela se levanta da cama, que está coberta com um edredon verde. A câmera a segue e enquadra-a seu rosto. A música agora vem do rádio do motel, mal sintonizada. Corte para um plano médio de Suely, que dança timidamente, iluminada pela luz que chega pela janela. Corta para um *close* de seu rosto. Corta para um plano mais próximo ainda do rosto de Suely. Ela está sentada em cima do homem e olha para baixo, enquanto ouvimos gemidos. O plano seguinte mostra seu reflexo em dois espelhos do quarto. Super close em seu rosto, que não esboça nenhum sorriso. Em seguida, um plano ainda mais próximo.

A câmera, assim como na cena de dança anteriormente analisada, é guiada pelos movimentos da personagem. As intensidades afetivas se modificam ao longo da cena tanto pela iluminação quanto pelo enquadramento. Se na cena de sexo com João, o plano era iluminado, aqui a ação ocorre na penumbra. Ao longo da cena, a variação entre planos abertos e planos fechados no rosto de Suely, planos que vão ficando cada vez mais fechados e a opção por uma câmera que se move pelo espaço, que chega quase a roçar no corpo dos personagens, potencializam e intensificam os afetos comunicados por esses corpos até que a cena seja cortada.

Se na cena do sexo com João o plano fixo enquadrava os dois personagens enquanto transavam, neste caso a câmera busca de forma obsessiva por Suely, uma câmera oscilante que não consegue acompanhar seus movimentos: o corpo da personagem não está mais limitado pelo espaço da imagem, ele transborda os limites do enquadramento. Assim, é o corpo da personagem, instável, que guia os afetos da imagem.

4.5 CENAS INICIAL E FINAL

(00min24seg). O filme começa com imagens de uma câmera na mão, talvez uma super 8, uma imagem com ruídos. Uma mulher caminha em um campo de areia. Sua blusa tem quase o mesmo tom azul do céu, assim como o prendedor que usa no cabelo. *“Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e falou que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um cd gravado com as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo, ou então morrer afogado”*, narra a voz em *off*, que surge após os dez primeiros segundos de silêncio do início do filme. A mulher olha frequentemente para trás, ri e corre pelo campo. Ela tem mechas loiras em seu cabelo. Um homem corre atrás dela. A câmera corre atrás deles. A câmera persegue os personagens e faz movimentos circulares ao seu redor. A câmera se aproxima de seus rostos, sorridentes, enquanto começa-se a ouvir uma música. *“Que bom seria ter, seu amor, outra vez; você me fez sonhar, trouxe a fé, que eu perdi; e nem eu mesma sei porque eu só quero amar você”*. Nas imagens, o casal se abraça, se beija, a câmera treme e os enquadra envoltos em um céu azul. *“Volte logo, meu amor, volte logo, meu amor”*, a música ainda está tocando. As imagens, então, queimam e a tela fica branca. Aos poucos, um rosto surge dessa branquidão.

Vemos um rosto em plano super fechado. Ele olha para a direção esquerda da imagem. Um barulho de motor e imagens que passam ao fundo indicam que está em movimento. Corta para a imagem de um bebê deitado. A imagem está em primeiríssimo plano, muito próxima de seu corpo, que balança pelo movimento de algum veículo em que está. Corta para os olhos da mulher e para um detalhe loiro em seu cabelo moreno. Corta para um plano geral de um ônibus em uma estrada. A estrada está cheia de remendos e a vegetação é seca. O que

predomina, contudo, é o imenso céu azul. Corta para um plano médio da mulher mascando chicletes, em pé, dentro do ônibus; ainda é dia. Ela também bebe água. Corta para um plano médio da mulher com o bebê sentados. Ela fecha a cortina da janela do ônibus. Corta para um plano americano que mostra a mulher, em pé, fumando um cigarro, iluminada apenas pela luz que vem do banheiro do ônibus. Agora é noite. Corta para um plano geral em que vemos uma pessoa pedalando uma bicicleta, que passa por baixo de uma placa que demarca os territórios de uma cidade: *Aqui começa Iguatu*. O dia está começando.

Vale aqui ressaltar a diferença entre a primeira e a segunda sequências do filme: a primeira é composta de as imagens de super-8, saturadas, móveis, desgastadas; a segunda, de imagens limpas, com resolução, fixas. Se nas imagens da primeira sequência, a preferência da decupagem do filme por *closes*, planos mais próximos aos corpos das personagens, planos de *rostos*, já evidencia o uso das de *closes*; nas imagens da segunda sequência, os planos fixos, por ora próximos aos corpos, por ora afastados deste, evidenciam a relação entre corpo e espaço. Desse modo, a variação de intensidades afetivas no início do filme é demarcada, principalmente, por diferenças no aspecto material das imagens.

(77min57seg). O rosto de Hermila no ônibus agora aparece novamente, como nas primeiras cenas do filme. Porém, se antes ela olhava para a esquerda, agora ela olha para a direita. Após 10 segundos ouvindo somente o barulho do ônibus andando, a música minimalista eletrônica, a mesma das outras cenas aqui analisadas, toca novamente. Corta para uma imagem de árvores verdes brotando da terra árida em direção ao céu azul. Contudo, o que parece, em um primeiro momento, ser uma imagem subjetiva de Hermila, revela-se como uma imagem do olhar de outra pessoa: vemos um homem com um colete de moto-táxi, seguindo o ônibus. Corte novamente para o plano fechado no rosto de Hermila. Através da janela, podemos ver o homem na moto. Corta para um plano mais próximo, e, pelo ajuste do

foco, percebemos que é João. A câmera volta a focar no rosto de Hermila. Corta para o plano geral da moto perseguindo o ônibus. Corte para um primeiro plano de Hermila dentro do ônibus. Depois de cerca de 15 segundos, ela esboça um sorriso. Corta para um plano geral em que vemos o ônibus passando através da placa: *Aqui começa a saudade de Iguatu*. Em seguida, uma moto passa seguindo o ônibus. Eles somem na linha do horizonte, no céu. Durante 40 segundos, a estrada fica vazia. Ouvimos, então, a motocicleta, que aos poucos se aproxima da câmera, e nos revela que seu condutor voltou só.

A montagem paralela de imagens de Hermila dentro do ônibus e de imagens de João perseguindo-o é essencial para as intensidades afetivas dessa sequência final. Contudo, é a duração do plano fixo, geral, da estrada, em que a câmera acompanha o ônibus se afastar em direção à linha do horizonte, que instaura no espectador a suspensão dos afetos. O enquadramento do plano assemelha-se ao ponto de vista de alguém que está na cena, é como se o espectador estivesse dentro da imagem, como se o espectador estivesse corporificado na tela. A opção pelo plano-sequência potencializa mais ainda a intensidade afetiva da cena, uma vez que, pela ausência de montagem, o espectador vive o tempo do plano diretamente. A moto de João, assim como nas sequências anteriormente analisadas em que ele segue Hermila, surge no fundo do plano e dirige-se em direção à câmera. O afeto fica suspenso até o último *frame*, em que o espectador percebe que João voltou sem Hermila.

4.6 O “REFRÃO” DO FILME

Pela análise realizada neste trabalho, percebemos a utilização de uma mesma música em diversas cenas, a “música minimalista eletrônica”. Ela é usada no filme pela primeira vez na seguinte cena: (18min28seg). Após saber que seu marido não veio no ônibus, em, Hermila

anda sozinha na rodoviária deserta. É enquadrada em plano geral, acompanhada frontalmente pela câmera, que realiza um travelling para a direita e por fim enquadra o rosto triste da personagem, em um plano fechado. Hermila olha para baixo e depois para o lado. O plano dura aproximadamente 50 segundos. Na trilha sonora, começa uma música, minimalista, eletrônica.

A mesma música também é usada na seguinte cena: (29min40seg). Corta para um plano geral, desfocado. Ouve-se vários barulhos, de música, de carros e, dentre eles, de risadas de Georgina e de Hermila. Elas caminham e bebem. A música minimalista eletrônica, a mesma da cena da rodoviária, começa a tocar novamente. Se na cena anterior em que tocou, Hermila descobriu que seu marido não veio no ônibus de São Paulo e foi amparada por João, aqui Georgina ajuda-a a esquecer do abandono do marido. A música continua a tocar enquanto vemos um plano desfocado de luzes e escutamos sons de veículos em movimento. Corta para um plano em que a única luz fraca que é a do amanhecer do dia (30min31seg). A música minimalista ainda toca. Hermila, com uma roupa diferente da cena anterior, procura algo no chão. A câmera acha primeiro, é seu brinco, com o mesmo formato arredondado do sol. À medida que caminha, após colocar seu brinco, ouve-se cada vez mais forte um barulho de moto. A câmera a segue e a enquadra quando se senta na moto de João. O farol da moto de João, em primeiro plano, possui o mesmo formato arredondado do brinco e do sol, que aparece ao fundo. A câmera enquadra, centralizada, a moto se movimentando em plano americano. A estrada está vazia. Corta para um plano fechado em seus rostos e, depois, para um plano mais fechado ainda, em que Hermila repousa seu rosto no ombro de João. Corta, então, para um plano mais geral.

A utilização dessa música, de modo a contruir o que chamamos de “refrão” do filme, demarca principalmente uma diferença de afetos entre as músicas de Iguatu e essa música

minimalista: na cidade, pelas cenas de dança do filme, percebemos que o estilo de música que toca é algo mais próximo do tecnobrega, versões de músicas internacionais que são “traduzidas” para um ritmo que mistura o forró e sons eletrônicos. A trilha sonora, assim, caracteriza o ambiente da cidade em um contexto atual.

O refrão, assim, talvez seja utilizado nas cenas em que o realizador queira diferenciar possíveis sentimentos de inadequação da personagem em relação àquele local, ao optar por uma música minimalista em contraposição ao “exagero” do tecnobrega.

4.7 OUTRAS CENAS IMPORTANTES

Para finalizar, gostaríamos de enfatizar duas outras cenas que são importantes para ilustrar as opções de decupagem do realizador: a câmera que quase roça o corpo e o plano sequência como potencializador das intensidades afetivas.

(33min09seg). O corpo de Hermila é mostrado em primeiríssimo plano, enquanto toma banho; um corpo que não é enquadrado totalmente pela câmera.

Essa sequência indica, como visto nas cenas de dança, o interesse do realizador por filmar não o corpo no espaço mas o corpo enquanto espaço, a sensorialidade daquele corpo. A imagem mostra, por um plano muito próximo, a pele da personagem enquanto ela toma banho. É possível, mais do que ver, quase tocar a pele de Hermila.

(54min49seg) Vemos um plano fechado de um rosto com pouquíssima iluminação, a ponto de não sabermos ao certo quem é. A câmera acompanha sua movimentação, descobrimos que é a avó de Hermila, que anda pela cozinha. A câmera, então, descobre Hermila deitada, folheando uma revista. Ela é enquadrada em plano aberto. Avó sai do enquadramento. A câmera permanece em Hermila durante 15 segundos, refletindo, com esse

plano prolongado, a sua expressão entediada enquanto faz movimentos repetitivos de folhear a revista. Em 55min13seg, corta para um plano médio de Avó, e *Tia* ao fundo. *Tem alguma coisa pra me falar, menina?*, pergunta Avó. Ela não responde. Corta para a mesma imagem de Hermila deitada, mas agora ela não passa as páginas. *Ei, Hermila, tô falando com você, tem alguma coisa pra me dizer não?*, ouvimos Avó perguntar novamente. Avó, então, se aproxima do local onde Hermila está deitada. A câmera se movimenta para enquadrá-la. Hermila, então, se levanta e ignora a Avó, que diz *Ei, moça. Você não tá sabendo que eu já sei de tudo?* Ela deixa a caneca que estava em sua mão na pia, e senta-se novamente. Avó insiste em falar com ela. A mesma situação da cena anterior se repete: Hermila está sentada, ocupando a parte inferior da imagem, e Avó está em pé, brigando com ela. Avó, então, levanta o rosto de Hermila, para que a olhe em seus olhos. Nesse momento (55min55seg), há um corte para um *close* de seu rosto, olhando para Avó. Em 56min02seg, Avó a puxa pelos braços, e há um corte para um plano médio das duas em pé. *Levanta, diz alguma coisa.* Ao fundo, entre as duas, podemos ver *Tia* e Mateuzinho, que olham para a briga. *Eu esperava tudo, Hermila, menos isso de você.* Mateuzinho começa a chorar. Corta para um *close* no rosto de Hermila. *Tia* e Mateuzinho saem da cena. Corta para o enquadramento anterior. *Eu nunca pensei que você fosse fazer isso. Todo mundo, todo mundo tá olhando pra mim diferente. E você? Vai, Hermila, fala alguma coisa.* Avó bate em seu rosto. *Ficou muda, foi?* Avó bate mais forte. *Vai, menina, fala alguma coisa. Eu vou lhe dizer, viu, você hoje vai embora dessa casa, mas antes você vai me pedir desculpa, tá entendendo. Eu quero ouvir dessa boca aí, tá vendo.* Ela passa a mão na boca de Hermila, como se quisesse abrí-la. *Quero sim, você vai me pedir desculpa porque você me deve desculpa, vai.* Agora ela a empurra. Hermila diz *não vou!* Elas discutem e Avó continua batendo em seu rosto. *Tia* tenta intervir, mas Avó a empurra para fora do enquadramento. *Meu negócio é com Hermila.* Avó, agora, olha para Hermila. *Você vai me*

pedir desculpa porque eu mereço desculpa. Eu sou ou não sou sua avó, diz. Avó, então, lhe dá outro tapa. Há um corte para um close do rosto de Hermila, que diz entre os dentes ...desculpa. Volta para o enquadramento anterior, Hermila sai de cena, Tia tenta ir atrás e o vento que agora entra pela porta aberta passa pelos cabelos de Avó, enquadrada com um close de seu rosto.

O plano sequência que mostra Avó batendo em Hermila, que vai de 56min15seg a 57min, é um exemplo de como o afeto é trabalhado no filme. Ao ser decupada sem cortes, com plano médio e fixo, a cena apresenta uma imagem em que o tempo é experienciado de forma direta e, com isso, o espectador entra em contato, sensorialmente, com a imagem que está vendo. O afeto não se atualiza diretamente em emoção pela duração do tempo do plano. O espectador, então, não sabe o que sentir, não sabe como agir, assim como a personagem, que fica sem reagir aos tapas de Avó. A intensidade do plano, assim, se prolonga até seu final, quando Hermila pede desculpas e sai do enquadramento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos apontar os modos que Karim Ainouz trabalhou os afetos em *O céu de Suely*. Pela repetição de situações ao longo do filme, nas quais, como demonstramos, os afetos eram trabalhados de modos distintos, o diretor demarcava as diferenças entre os diversos contextos do filme. A utilização de uma câmera que quase toca a pele das personagens, que persegue obsessivamente os rostos, mostra que os espaços do filme são aqueles corpos ou mais precisamente o corpo de Hermila: é a partir dele que o filme se desenvolve.

A liberdade da movimentação dos atores na cena, a ausência de marcações, talvez seja um dos principais artifícios utilizados pelo filme para criar os afetos que são comunicados pelos corpos dos personagens.

Por exemplo, na cena em que ela está dançando no forró, encontrei uma locação que tinha o forró e, embaixo, uma escadinha onde acontecia a pegação. Divulguei na cidade inteira que ia ter filmagem, então o forró bombou. E ficava aberto das 22h à 1h. Aí filmamos o forró em cima - ali não tem nenhuma figuração, acabamos a filmagem tinha sangue no chão, de briga com faca, sabe? - e à 1h fechamos o set, a festa, jantamos entre 1h e 2h, e das 2h às 5h filmamos a cena em que ela dança com o cara e oferece a rifa. (HESSEL, 2006)

A sequência do forró mencionada por Ainouz (a segunda sequência de dança analisada neste trabalho), inclusive, reflete bastante essa liberdade dos atores. Hermila Guedes, a respeito dessa sequência, falou ao site Almanaque Virtual: “[...] Ali não tinha marcação mesmo, não tinha figurantes, as pessoas estavam ali mesmo. A gente não tinha nada planejado ou controlado, o próprio Karim não tinha certeza do que ia acontecer, então ele fazia o que ele podia fazer no momento. Foi tudo bem experimental” (GUEDES, 2006). A própria narrativa fílmica foi sendo descoberta nos ensaios com os atores, o roteiro foi modificado a partir das propostas que iam aparecendo ao longo do processo de criação. O *acidente*, isto é, aquilo que

acontece em um *take* e não se repete em outro, são o interessante para Aïnouz (MONDO, 2009).

Desse modo, a utilização de cenas que valorizam *erros* ou *acidentes*, é algo que, de certo modo, cria uma *sensação de realidade* naquilo que está sendo representado: a mediação, ao ser exposta, denota um grau de veracidade nas imagens, uma vez que elas aparentam estar em estado *bruto*, não manipuladas. Câmeras tremidas, planos com longa duração e a própria textura da imagem – como é evidente na primeira cena –, em conjunto com uma direção de atores que privilegia o acaso na construção de cenas, dotam a imagem de um caráter documental, captada diretamente da realidade e, desse modo, inscritas em uma experiência de uma temporalidade.

Trabalhar com o afeto é, sobretudo, perceber o quão transitórios são os *encontros* que acontecem. Assim, essa análise, caso fosse realizada em outro momento, poderia gerar outros apontamentos, partir de outras referências. A proposta aqui desenvolvida, desse modo, se preocupou em realizar possíveis mapeamentos, em apontar possíveis variações de intensidades do que determinar emoções singulares, enfim, em lidar com os afetos dessa relação entre espectador e filme – dessa comunicação.

6 REFERÊNCIAS

- AINOUZ, Karim. Entrevista concedida ao Grupo Estação em 2006. Disponível em: <http://grupoestacao.com.br/oce/2006/professor/ceudesuely02.pdf> Acessado em 1 mai. 2012.
- AINOUZ, Karim. Entrevista concedida ao site Cinema UOL em 2012. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/deutsche-welle/2012/04/16/filme-de-karim-ainouz-homenageia-berlim-e-desconstro-i-masculinidade.jhtm> Acessado em 1 out. 2012.
- AKERVALL, Lisa. Cinema, Affect and Vision. In: **Rhizomes**, 2008. Disponível em: <http://www.rhizomes.net/issue16/akervall.html> Acessado em 1 mai. 2012.
- ALVARENGA, Nilson; LIMA, Marília. **O afeto em Deleuze: O regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema**. In: IV Ecomig, 2011, Belo Horizonte. Anais do IV Ecomig, 2011. p. 1-15.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
 _____. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
 _____. **Cinema II: A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
 _____. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo; Ed.34, 2010.
 _____. **Espinosa Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
 _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
 _____. Cours Vincennes : Intégralité du cours, 1978. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>.
 _____. e PARNET, Claire. O Atual e o Virtual. In: **Diálogos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.
- DUARTE, Eduardo. Por uma epistemologia da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003. p.41-54
- FELDMAN, Ilana; EDUARDO, Cleber. **A política do corpo e o corpo político - o cinema de Karim Aïnouz**. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm Acesso em: 01 mai. 2012. [2007?]
- FISCHER, Sandra. **Discursos do feminino/masculino no cinema brasileiro: possibilidades de leitura**. Razón y Palabra, v. 71, p. 11, 2010.
- GARDNIER, Ruy. **A política íntima de Karim Aïnouz**. In: Contracampo, n. 50, jul. 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/50/karimainouz.htm> Acesso em 01/05/2012.

GIANNINI, Alessandro. **Bilhete Premiado**. Revista SET, São Paulo, p. 54-57, nov. 2006.

GUEDES, Hermila. **O céu de Hermila Guedes**. Entrevista concedida a Estevão Garcia em 2006. Disponível em: <http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=4452&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1> Acessado em 1 mai. 2012.

HESSEL, Marcelo. **Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely – Partes 1 e 2**. Entrevista realizada em 16 de novembro de 2006. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/cinema/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/> e <http://omelete.uol.com.br/cinema/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-2/>. Acessado em 1 mai. 2012.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MONDO, Ariane. Entrevista com Karim Aïnouz realizada em 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/7609806> Acessado em 1 mai. 2012.

O ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. 150 min, colorido. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=HxS2e7wpaAA>. Acesso em 5 de out. 2012

PEIRCE. **The essential Peirce**. 2 vols. Indiana University Press, 1998.

PIMENTA, Francisco José Paoliello. **Hipermídia e Ativismo Global**. Rio de Janeiro: Editora Sotese, 2006.

SPINOZA. **Ética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2006.

VIEGAS, Susana. **A máquina desejante de João César Monteiro**. In: NADA 10. Lisboa: Outubro, 2007, pp. 96-101.

WENDERS, Win. In *Janela da Alma*, documentário, Dir. João JARDIM, Brasil, 2001

ZOURABICHVILLI, François. **Le Vocabulaire de Deleuze**. Paris: Elipses, 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>