



## À PELE DA PELÍCULA: VIAS E VEIAS DO SENSORIALISMO CINEMATOGÁFICO

**Tadeu Capistrano**

UERJ

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Mestre em Comunicação, Imagem e Informação, pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professor substituto do departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde leciona Teoria e Linguagem Cinematográfica e Estética da Imagem.

Ao contrário do que foi pensado pelo senso comum, o romantismo, não rompeu com o processo de racionalização presente no século XVIII pela escola das luzes, mas sim, germinou um outro tipo de racionalismo no qual fez predominar o saber sobre o dinamismo da *fisiologia* humana em suas extensões com a *natureza* através de suas *sensações*. Esse germe da racionalidade moderna procurou apreender o mundo natural e seus artificios através dos canais sensórios do corpo, o “nervo” de todo paradigma tecnocientífico do século XIX. Nesse contexto, os artefatos técnicos foram naturalizados e concebidos como ampliações do corpo humano, seja na sua dimensão fisiológica ou sensorial.

Dessa concepção surgiram “teorias prostéticas” da tecnologia, como os estudos de Ernst Kapp, no século XIX, que já prenunciava a tese de *understanding media*, de MacLuhann (*apud*. Martins: 1996). Nele o autor cunha o termo *Organprojektion* (“projeção orgânica) para explicar os artefatos tecnológicos da época em analogia à fisiologia humana, tanto em seu funcionamento motor quanto sensível: compreender a “natureza” humana solicitaria saber sobre a sua tecnologia, ou seja, o “somatismo tecnológico”, o ser humano “corporalizado” – modelo analógico de toda a invenção.

Nesse sentido, o saber romântico foi fundamental para o desenvolvimento de tecnologias de imagem, na medida em que os estudos sobre a dinâmica do olho operados pela ótica fisiológica produziu aparelhos cujo propósito era disciplinar a visão para uma outra perspectiva que se descortinava na aurora industrial. A observação deveria ser adaptada aos descentramentos, à fragmentação e à descontinuidade que acompanhavam o vertiginoso crescimento dos espaços



urbanos e dos mecanismos de produção industriais. Essas transformações da paisagem ocidental provocadas pelo surgimento das cidades deixaram “obsoleta” a visão contemplativa das coisas, inaugurando um tipo de visão cada vez mais tecnologizada, fragmentada e descontínua. Desse modo, com fins político-econômicos bem precisos, foram inventados diversos “tecnoscópios” para medir e adaptar a capacidade de atenção dos indivíduos (Crary; 1999; 2002).

Nesse contexto, ainda no século XIX, o surgimento do cinema foi fundamental para a constituição dessa nova forma de visualidade pautada pela descontinuidade e pela fragmentação. Porém, no início do século XX, o cinema logo foi apropriado, reconfigurado e colocado a serviço de outros interesses industriais, adaptando-se à sensibilidade burguesa a fim de formar um novo público consumidor, ainda mais potente do que aquele que já consumia os sentimentalismos presentes nos folhetins. Para conseguir tal identificação do público, foi reorganizado o modo de fazer cinema pela instituição da narrativa, bem como seus espaços de exibição. Esses rearranjos de bases folhetinescas contribuíram para a construção de uma “visão interior” nesse sujeito espectral: o *olhar* psicologizado.

Porém, o simbolismo, uma outra vertente literária que reformulou o subjetivismo romântico, também influenciou cinematografias que se opuseram aos ditames da narrativa clássica hollywoodiana, poderosamente organizada e disseminada nas telas de todas as partes do mundo, impondo o seu projeto estético. Como reação à disciplinarização dos sentidos pelo racionalismo e seu domínio sobre a literatura da época na forma da narrativa, o simbolismo elaborou uma poética sensorial que violava as rígidas regras românticas e parnasianas, bem como as fronteiras estabelecidas pela escola realista-naturalista, por meio de sinestésias que transgrediam a legitimação da visão como sentido primeiro.

As cinematografias nascidas por influência do surrealismo francês, do futurismo italiano, do expressionismo alemão e do construtivismo russo, vanguardas influenciadas direta ou indiretamente pelo movimento simbolista, elaboraram outras “articulações” cinematográficas, procurando fazer um cinema potencializado a partir de suas singularidades estético-formais.

O manifesto *Cine-olho*, de Dziga Vertov, por exemplo, elabora uma concepção de montagem que interconecta diferentes pontos espaço-temporais do universo. Em qualquer ordem temporal, o olho humano é substituído por um olho inumano, o olho-câmera, que é produzido na transição da câmera para a montagem. A imagem cria essa tecnovisão, que é dinamizada pela edição, introduzindo a própria percepção na matéria. Ou seja, essa transcodificação redimensiona a



percepção humana pelo filtro da máquina, estabelecendo uma “cinestesia” entre sentidos humanos e sensações tecnológicas. As relações entre o que o sujeito observa, experimenta e sente são ativadas e amplificadas por encadeamentos de imagens com sentidos diferentes que, no entanto, no momento da montagem, passam a ser ressemantizados.

Assim, as vanguardas abriram caminho para outras vias e veias cinematográficas, que trabalharam diferentes potências da montagem, para além de sua concepção clássica, bem como outras vertigens técnicas como o plano-sequência, a profundidade de campo e os travellings radicais, como no “cinema conceitual” de Eisenstein, no “Limite” de Mário Peixoto, nas experimentações de Orson Welles, na “nouvelle-vague” e no “cinema de poesia” de Pasolini, entre outros exemplos. Tais experiências almejavam cortar o olho disciplinado e sua codificação pela instância do olhar/sujeito, instituído pela narrativa clássica, procurando alçar à consciência dos espectadores os mecanismos inconscientes do pensamento, por meio de uma força plástica atravessada por perturbações psicomotoras, fusões, pulverizações, enlaçamentos, difusões, superposições, e outras vertigens visuais da imagem cinematográfica. Trata-se de imagens cinematográficas cujo efeito poético remete a um regime sensorial que geralmente desloca a ênfase da ação dos personagens para subordiná-la à novas temporalidades abertas e propagadas pelos seus efeitos. Nessas cinematografias, o sensorialismo espectral é trabalhado no agenciamento do corpo com a tecnologia cinematográfica, que potencializa as capacidades perceptivas impondo um balé mecânico de músicas visuais e cores sonoras, desnaturalizando as sensações através de artifícios e de temporalidades cinematográficas.

De acordo com Roland Barthes, esses efeitos são engendrados no espaço cinematográfico por ele ser um local de entrega, de uma “passividade” preconizadora da hipnose fílmica. Essa disposição pré-hipnótica faria parte desse “estado de cinema”, quando o espectador “se conduz de rua em rua, de cartaz em cartaz, para precipitar-se finalmente em um cubo escuro, anônimo, indiferente, onde se deve produzir este festival de afetos que chamamos de cinema” (Barthes, 1980, p.122). Por um lado, esse sujeito entra na história do filme, procurando a sua lógica, com o olhar já codificado pelas leis de causa e efeito próprias à narrativa clássica, mas, por outro lado, ele está “fora”, sem local, “deslocado”, *fascinado* com a magia da imagem. Nessa “paquera”, o filme não é somente apreendido pela instância do olhar, mas por todo o corpo, pois, no escuro da sala, os sentidos amalgamam-se, eletrizados por um transe hipnótico que ativa os *afetos* e as *percepções* do espectador. Da escuridão anônima da sala de projeção, as sensações se desvanecem em uma



espécie de *erotismo difuso* erigido pela máquina-cinema: daí emana o trabalho invisível dos afetos do corpo através da *fascinação visual*. Portanto, essa *fruição* estaria relacionada ao “gozo” duplo da fascinação – pela imagem e pelo que a ela *excede* – através de uma certa ambivalência corporal: uma parte que detém o olhar codificado, identificado com o espelho da representação; e a outra parte, aquele *corpo outro* que fetichiza as imagens e que perverte o que está nos meandros do cinema: o espaço escuro, os sons, o raio projetivo, a vibração, os odores, as entradas e as saídas da sala.

Para Maurice Blanchot, no movimento da *fascinação* pela imagem, a distância do *ver* é quebrada pelo que é *visto*, na medida em que *aquilo que se vê* e o *sujeito que olha* estabelecem um “contato à distância”. Assim, o que é visto captura o olhar em um “movimento imóvel” para um “fundo sem profundidade”: *a imagem*. Porém, a imagem afirma a sua presença através de seu *acontecimento* produzido nesse “contato à distância”. Desse modo, o que vê e o que é visto produzem-se mutuamente, pois ambos se constituem na imagem: *força e forma* que preserva algo ausente, mas que ao mesmo tempo, no contato com quem a observa, faz *retornar* a presença desse algo que se virtualizou e se eternizou como *imagem*. Disso resulta a sua bela ambivalência: ela sempre faz retornar a *presença* de uma *ausência*. Portanto, nesse “contato à distância”, para Blanchot, o que se observa não é o mundo “real”, mas sim um outro tempo e um *espaço outro*, ambos eternizados e exteriorizados pela imagem, que só se constitui na fascinação entre quem olha e o que está sendo observado. A imagem, dessa maneira, não estaria ligada a uma *interioridade* de quem a observa, pois o que ela expressa é uma espécie de contínua “desmaterialização” do ser, abrindo-o, fragmentando-o para uma exterioridade vaga e vazia, ligada a uma experiência a-temporal e impessoal. Isso faz da imagem um constante “limite perto do indefinido” (Blanchot, 1987, p. 256). Nesse sentido, a imagem torna-se o espaço onde a distância e a ausência sempre retornam na presença do seu contato.

De acordo com essas reflexões, pode-se trabalhar com a hipótese de que o *fascínio* engendrado pela experiência imagética proporcionaria uma abertura para sensorialidades que abalam a codificação dos sentidos. A imagem cinematográfica pode funcionar, assim, como espaço de *transgressão*, na medida em que ela pode produzir experiências sensoriais resistentes ao esquadramento temporal e espacial operado nas subjetividades ocidentais, por meio das técnicas de regulação, normatização e manipulação do olho – iniciadas com os aparelhos óticos do século XIX e aperfeiçoadas pelo cinema clássico. Ou seja, poderíamos pensar nas experiências



corporais geradas no espaço cinematográfico como possíveis estremecimentos dos dispositivos biopolíticos – aqueles que se propõem a disciplinar o corpo e seus sentidos em prol de uma adaptação à vida produtiva/capitalista –, procurando, nesse processo, certos modos de resistência aptos a engendrarem processos de singularização espectral.

Uma das possibilidades que podemos encontrar para “desanestesiá-los” os sentidos reside nas vertentes cinematográficas que transgrediram a normatização do cinema clássico – que, de certa maneira, deu continuidade à disciplinarização da visão e ao controle da atenção através da legitimação do olhar e de seu modelo identitário: o sujeito. Porém, para darmos continuidade à reflexão faz-se necessário destrinchar o conceito de “transgressão”, termo tão desgastado e vazio de sentido nesses tempos que alguns denominam de “pós-modernos”.

Para Georges Bataille, o *interdito* e a *transgressão* nas sociedades possuem uma equivalência, na medida em que o instrumento que proíbe é o mesmo instrumento que permite a violação, visto que o próprio ato da violação é um ato que se apóia na interdição, mantendo-a, portanto, no mesmo gesto em que a transgredir (Bataille, 1987, p.60). Para a sociedade ocidental, tudo o que o corpo excreta é matéria nociva, pois todos os orifícios excretórios representam o limite entre o permitido e o interdito, ou seja, aquilo que se libera das vísceras indo para “fora” – uma *heterologia*: a valorização do “fora”, no duplo sentido de sua escatologia, no sentido de *exceder* e de *excretar* (Carvalho, 1985, p.73). Segundo Bataille, esse *excesso* transgressor é exterior ao limite e se manifesta como *êxtase*; porém ele só é ativado na medida em que há um *Limite*, um *interdito* para ser transposto, transgredido.

Através da transgressão dos limites pelo *excesso* emergiria um outro corpo, que contestaria a construção de uma interioridade e a sujeição dos sentidos corporais produzidos por um determinado regime de poder, gerados por determinados *interditos*. Segundo Michel Foucault, em seu artigo *Prefácio à transgressão*, essa “vontade de transgredir” presente no pensamento de Blanchot e de Bataille ocorreria de maneira semelhante. Em ambos os casos, tal gesto é ativado pelo pensamento nietzschiano, embora no caso do pensador alemão se extrapole para além de toda lei, visando a uma ultrapassagem: a “transvalorização de todos os valores”.

Na reflexão de Blanchot, o *princípio de contestação* estaria ligado a um limite que jamais cessaria, pois, no momento em que ele se firmasse, seria transformado em uma norma. E, para Bataille, não haveria uma posição binária, baseada em uma dicotomia metafísica, que opõe *limite* e *transgressão*: a contestação, deslocando-se de limites em limites, afirmaria sempre o *vazio* do ser,



evitando que este chegue a algum lugar, impedindo que atinja uma essência ou uma identidade. Nesse constante devir do limite e do interdito, a força transgressora é afirmada e potencializada, pois ela se configuraria eternamente em uma *despesa infinita*.

Esse pensamento estaria na base do gesto transgressivo, que não funcionaria segundo uma lógica fixa ou polarizada, baseada em atitudes “anti”, “pós” ou “contra” – em classificações –, mas estaria além de qualquer jogo bipolar, estabelecendo a constituição do ser no mundo através da afirmação do *eterno retorno*. Ou, de maneira mais potencializada, a partir do momento em que o ser é afirmado no devir daquilo que passa. Ou seja, não seria o retorno do ser que o constitui, mas sim a própria ação de retornar, pois ela “não designa a natureza do que retorna, mas, ao contrário, o fato de retornar para o que difere”.

A *transgressão* seria, então, para Bataille, uma via para o *excesso*. E o *interdito* a complementariedade nesse curto-circuito, pois, se por um lado ele a proíbe, por outro lado solicita uma reação transgressiva para a sua liberdade, como em um movimento de retorno ou de repetição perpétua. Nesse sentido, a transgressão e o interdito também abalariam a oposição dicotômica entre as categorias de exterioridade e interioridade, pois ambas passariam a se complementar. Nessa relação de forças, segundo Bataille, há uma economia, uma reserva pelo interdito, que, através de sua transgressão, faz transbordar o excesso, a festa, a força dionisíaca. Trata-se de uma reserva de violência que explode na sua a-estruturalidade como práxis transgressora: a “parte maldita”. A transgressão, definida em relação ao interdito, portanto, poderia ir além dos seus limites de acordo com o *princípio de contestação* presente nesse *dispêndio infinito*, e liberar a *parte maldita* – ou seja, essa reserva de vida “estocada”, afastada da racionalização, que pode ser liberada por meio do excesso, da festa, da embriaguez, da alegria e da loucura.

A partir desse pensamento da transgressão, então, poderíamos fazer uma reflexão sobre um tipo de cinema que potencializa essa capacidade de romper com as codificações e os interditos. Um cinema que opera uma singularização através de suas imagens, ativando essa *corporeidade outra*, transgredindo os esquematismos e as racionalizações impostas aos sentidos pela instância do “olhar”.

Nesse sentido, além de ter elaborado uma reflexão sobre a imagem cinematográfica através dos muito questionáveis conceitos de *imagem-movimento* e de *imagem-tempo*, Gilles Deleuze também deslocou em seu pensamento – como já fizera Jean Epstein – o vínculo do cinema com o olhar na passagem “do olho ao cérebro” (Pisters, 2000, p.67). Ou seja, ele



abandonou a reflexão cinematográfica ligada à concepção de olhar vinculada ao sujeito e à mítica da representação. Patrícia Pisters entende a ênfase que Deleuze coloca no cérebro como um outro modelo de análise para o cinema, vinculado ao “modelo” do rizoma. No entanto, essa ênfase no cérebro não se relaciona com um “esquema-modelo”, pois enquadrá-lo nessa categoria implicaria sistematizar toda a força disruptora que o filósofo almeja dar ao cinema, desvinculando-o da condição de objeto sujeito a uma *estrutura-modelo* para a “análise de casos” filmicos. Deleuze não aplica o “modelo-rizoma” a sua reflexão, mas um pensamento rizomático, que age tecendo conexões aleatórias, planos de fugas das formas de expressões que dobram, redobram e se desdobram nessa rede infinita de curtos-circuitos descentrados e a-estruturais.

Para Deleuze o olho já está nas coisas. Ele faz parte da imagem, pois ele é a visibilidade da imagem. Isso é o que Deleuze mostra a partir do pensamento de Bergson: a imagem é luminosa e visível nela mesma, ela só precisa de uma *tela negra* – a consciência – que a impeça de se mover em todos os sentidos junto com as outras imagens, que impeça que a luz entre em sua difusão para ser refletida e refratada. “O olho não é a câmera, é a tela” (Deleuze, 1998, p.72). Distanciando-se de uma concepção de *olhar*, Deleuze chama, portanto, a atenção para o *cérebro* e a seu caráter incognoscível: uma face oculta, na qual todos os circuitos podem fazer tanto triunfar os reflexos condicionados mais rudimentares como compor traçados criativos por meio de ligações aleatórias. Pois o cérebro é uma matéria que cabe ao cinema explorar, estimular, para traçar novos caminhos de atualizações. Nesse sentido, o cinema, como um tipo de arte industrial, fez do movimento automático o traço principal de sua imagem. O movimento das imagens torna-se maquínico e a potência da imagem cinematográfica se revela produzindo *choques* no pensamento, comunicando vibrações ao córtex, tocando diretamente o sistema nervoso e o cérebro. Essas vibrações deflagradas pelo automovimento cinematográfico agem na neurofisiologia do espectador produzindo um *corpo de sensações*, um “autômato espiritual” – no sentido proposto por Antonin Artaud. Por sua vez, este “corpo sem órgãos” também reage sobre as imagens propagadas.

Vários cineastas procuraram despertar esse sensorialismo “transumano” através dos choques operados por suas respectivas cinematografias. No entanto, em vez de propagar a violência do choque através de uma imagem-movimento, extraindo daí o poder de suas vibrações, esse “neurocinema” caiu nas garras das cinematografias “enlatadas” que exploraram tais choques e sensações através de usos banais da violência e da pornografia.



Nessa perspectiva, como resistência à banalização sensória, haveria um *sublime cinematográfico*, relacionado aos processos de subjetivação engendrados a partir do *choque-cinema*, ou “a forma mesma da comunicação do movimento nas imagens”. Talvez o melhor exemplo desse “sublime” seja fornecido pelo diretor que revolucionou a técnica da montagem cinematográfica: *Serguei Eisenstein*. No cinema do diretor russo, o choque de vários elementos antitéticos gera a bela violência de suas imagens. O choque cinematográfico eisensteiniano atua sobre o espectador, forçando-o a pensar nas partes do filme e no seu encadeamento com o seu “Todo”. Essa marca do cinema inicial de Eisenstein é produzida através de sua *montagem-dialética* – pensante – orquestrada pelo choque de elementos antitéticos (Deleuze, 1998, p.191). Nessa montagem, as imagens deflagram movimentos suprasensoriais, através de ondas de choques que suscitam vibrações no corpo sensorial do espectador. Essas sensações fisiológicas propagadas pelo cinema de Eisenstein geram, por sua vez, o próprio pensamento do espectador sobre o que ele está vendo na tela .

Porém a reflexão de Deleuze sobre a Eisenstein limitou-se aos primeiros projetos do cineasta russo ligados ao “cinema dialético”, não levando em consideração a sua idéia de desenvolvê-lo de modo mais ambicioso por meio de um "cinema conceitual". Nele Eisenstein pretendia edificar um cinema teórico construído por conceitos propagados nas formas cinematográficas. Ou seja, relacionando planos com sentidos diferentes que, através de suas sobreposições, produziam conceitos abstratos e sensíveis, como ocorre no ideograma: a escrita chinesa cuja combinação de sinais pictográficos formam uma unidade de sentido. Logo, o cineasta procurou construir uma sintaxe cinematográfica que visava produzir ideologicamente uma “unidade conceitual” fabricada por diferentes formas cinematográficas. No entanto, apesar de todo esse conceitualismo, Eisenstein almejou produzir um “cinema sensorial”, carregado de erotismo, na medida em que via esse último, como uma força vital disseminada no mundo, seja na sua ordem natural ou artificial, em estar restrito ao ato sexual. Por isso o "êxtase" é fundamental no cinema de Eisenstein, pois ele impulsionaria o espectador para a fora do seu estado – “*ex tásis*” (Machado, 1982, p.95). Como aponta a Arlindo Machado, Eisenstein chegava a conceber a objetiva grande angular como tecnologia "extática", já que ela transgredia a normatização ótica das imagens, deformando-as, "fazendo-as saltarem para fora de si", ou seja, o seu projeto de um "cinema conceitual" é

um esforço para “encarnar” a representação simbólica, torná-la pulsação dos sentidos. Para Eisenstein, o pensamento conceitual não exclui de forma nenhuma os estímulos sensoriais, pelo simples motivo de que a razão humana não é algo que existe “no ar”, independente do corpo que lhe dá substância ou da vida psíquica que é o seu meio natural.” A arte nova - dizia ele no seu manifesto pelo cinema intelectual - deve dar fim ao dualismo das esferas do sentimento e da razão. Fornecer sensualidade à ciência, sua flama e sua paixão ao processo intelectual (Machado, 1982, p.95-96).

De modo diferente das reflexões de Eisenstein, para Antonin Artaud haveria uma outra “relação” entre cinema e pensamento. Segundo Deleuze, para Artaud o cinema engendraria a *impossibilidade do pensamento*. Embora para Artaud o cinema também atue por meio de choques, essa onda nervosa que age à flor da pele do espectador não produziria pensamento. Pois, de acordo com ele, o pensamento é uma força que nem sempre existe; ele só emana a partir de uma lógica própria. Segundo Artaud, o exemplo do sonho representado pela imagem cinematográfica, apesar de ser interessante, é insuficiente, pois pode se tornar uma armadilha para o pensamento. Por isso, Artaud confiava mais na relação entre o cinema e a escritura automática, como condição para se compreender que a escritura automática não é de modo algum uma ausência de composição, mas uma forma que une o “pensamento crítico e consciente” ao “inconsciente do pensamento”, produzido no espectador através de um corpo sensorial – sem órgãos – o “autômato espiritual” (Deleuze, 1990, p. 199).

Se para Eisenstein o pensamento sensorial podia ser produzido através do par intelecto/erotismo, produzindo as reflexões do espectador dentro do *pensamento-cinema* por meio de uma associação de imagens conceituais. Para Artaud, por sua vez, existe algo diferente: uma constatação de impotência que definiria o verdadeiro objeto do cinema: a do próprio pensamento. O que o cinema privilegiaria, então, não seria a força do pensamento, mas o *impoder do pensar*. A partir do momento em que as imagens cinematográficas produzem pensamentos no espectador, elas lhe negam outra forma de pensar. Segundo Artaud, essa é a característica principal do cinema. Nesse sentido, o pensamento é seqüestrado e o *autômato espiritual* não se definiria mais pela possibilidade lógica de uma ação dedutora, encadeando as idéias umas às outras, trabalhando por hipóteses a partir, por exemplo, do choque de imagens contrastantes (Deleuze, 1990, p.194).

Para tal efeito, Artaud não acreditava no engajamento das imagens de acordo com as exigências de um monólogo interno do espectador a partir do seu encadeamento. Pelo contrário, ele confiava no poder de suas vozes múltiplas, de seus devires, de suas derivas como ser povoado



de virtualidades. O que inquietava Artaud, por um lado, é que o cinema-pensamento não se relaciona com o todo pensado pela montagem, e, por outro, que não há mais monólogo interior por meio da imagem. O que produz o pensamento no cinema, portanto, seria a própria impossibilidade do pensar (Deleuze, 1990, p.201). Nesse sentido, a imagem cinematográfica, a partir do momento em que passa da coerência temporal do movimento pela ação para a descontinuidade do movimento no tempo, é atravessada por uma suspensão do mundo, por uma perturbação. Longe de tornar o pensamento visível, o cinema produz o pensar como se fosse aquilo que não se deixa ver na visão.

O *autômato espiritual* seria esse o “homem comum” do cinema: um sujeito mecânico, de um manequim experimental, um corpo desconhecido que tem apenas atrás da cabeça mais um pouco de tempo em estado puro (Deleuze, 1998, p.205). Isso está relacionado às experiências geralmente encontradas em cinematografias que romperam com padronizações narrativas explorando as vertigens temporais da imagem cinematográfica. Nessas experiências, em situações psíquicas nas quais o pensamento encurralado procura uma saída sutil, ocorreriam situações puramente visuais, cujo drama resultaria em uma violência feita para os olhos e para o pensamento. A potência distintiva do pensamento decorreria, assim, do *absurdo*.

Para afirmar a vida restituindo uma potência ao corpo, deve-se atingi-lo antes dos discursos e antes das palavras, antes dele ser codificado às coisas: é preciso crer, portanto, na carne. O “cinema da crueldade” seria exatamente o que não contaria uma história – semelhante à estética do absurdo – mas que explora seqüências de estados alterados de consciência que engendram pensamentos e sensações no espectador, pois a vida, apresentada no estado puro de sua desordem, força o pensamento através de sua matéria mais complexa: o próprio fluxo aleatório do viver. Pensar com o cinema implica poder, além do ver, sentir o que pode um corpo inserido em uma ordem absurda: “é pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o ‘pensamento’” (Deleuze, 1990, p.227).

Podemos dizer, seguindo esta linha de reflexão, que o cinema cria *blocos de sensações* compostos por *afetos* e *perceptos* através de experimentações cinestésicas que desestabilizam as nossas percepções codificadas acerca do movimento e do tempo. As imagens cinematográficas propagam sensações através de curtos-circuitos de atuais/virtuais. Portanto, entre a imagem e o espectador ocorre uma retro-alimentação estabelecida por um devir de sensações, que, por sua vez, constrói o “território-cinema”. As portas para a percepção desses blocos de sensações são abertas,



assim, através de cinestésias que escapam a uma lógica do olhar e de sua interioridade, pois são trabalhadas com a potência dos sentidos. Em vez do modelo do uno, da identidade e da representação, respondem à multiplicidade de *perceptos* e *afectos* do espectador. A obra de arte é um ser de sensação, uma composição de sensações, *um bloco de sensações*, um composto de *perceptos* e *afectos* (Deleuze & Guattari, 1992, p.213). Os perceptos estão para além das percepções, pois eles são independentes, enquanto os sentimentos ou afecções transportam a força daqueles que são atravessados por eles. Esses dois vórtices de sensações são forças independentes que *excedem* o vivido

Podemos operar certas conexões entre o pensamento de Deleuze e Guattari e as reflexões de Maurice Blanchot já expostas, pois a imagem conserva, na sua plasticidade, um bloco de sensações que é ativado/atualizado na medida em que ela implica sua presença. Portanto, enquanto a imagem for apreendida, as sensações se eternizam no momento do fascínio face à imagem, nesse jogo perpétuo de ausência e presença. As imagens cinematográficas são reais, preservam o tempo, o movimento da vida, uma vida que passa, que se torna lembrança, uma constante virtualização que poderá ser atualizada pela imagem, pela presença dessa ausência que se eterniza *na imagem*. Desse modo, o cinema como tecnologia da imagem, virtualiza e atualiza o tempo e as sensações da vida, que, à sua diferença, passam; porém a imagem os atualiza eternamente, no momento do “contato à distância”. Através das sensações, todas as matérias se tornam expressivas, pois elas – as sensações – contêm blocos de afetos, perceptos, devires e lembranças. Pode-se conceber o cinema, então, como um composto de blocos de sensações conservados em imagens que se atualizam no momento de seu acontecimento. Entretanto, esses blocos não se relacionam com a memória, mas com a fabulação, “como as lembranças de infância”, que não constituem uma volta do passado; são, antes, blocos de infância que produzem “devires-criança” a partir do momento presente (Deleuze & Guattari, 1992, p.217).

Para ativar esse complexo vórtice sensorial, o cinema trabalha fazendo vibrar o corpo, sem reduzir-se ao modelo de representação ou à instância do sujeito dotado de uma visão interior: olhar. As sensações engendradas pelo cinema são esculpidas pelo tempo e pelo movimento, e suas personagens formam as suas matérias de expressão. Os afetos e os perceptos cinematográficos são esses devires transumanos, produzidos no agenciamento do homem com a máquina-cinema. Nela, nos tornamos *com o mundo* e seus variados fluxos de tempo (Deleuze & Guattari, 1992, p.220).

O cinema, quando assume um gesto de ruptura ao produzir disjunções temporais, desestrutura o “eu” e convoca outros modos de ser e de sentir, ao deixar correr fluxos de tempo e de movimento que estabelecem singularizações a partir de um incessante devir. Nesses fluxos cria-se um espaço para o corpo, no qual a imagem trabalha as sensações, produzindo-as, associando-as, e fazendo-as confundirem-se com a imagem, em um processo de fascinação visual. Nessa perspectiva, os processos de singularização engendrados pelo cinema, portanto, afloraram quando se eliminam as estereotipizações das percepções enquadradas em gêneros cinematográficos, pois estas estancam, fixam e conferem uma identidade às sensações. Ou seja, o público consumidor identifica-se com certos tipos de cinema – seja com gêneros como ação, drama, terror, ou com determinado ator, diretor e outros modelos classificatórios de acordo com as leis do gênero.

Em *The Cinematic Body*, Steven Shaviro chama a atenção para essas sensações propagadas pelo cinema através da excitação visual do espectador. Para isso, o teórico norte-americano analisa filmes que exploram a violência e a sexualidade em excesso, como os de terror. Esse recorte é estabelecido porque, em seus primórdios, esse “gênero” – o terror – representava uma reação contra a ordem vigente, vinculada à Razão. Reduzir, porém, as experiências sensóreas que o cinema engendra a um determinado gênero, como, por exemplo, os filmes de terror, implica limitar a potência das imagens cinematográficas que podem propagar seu pensamento, seus *blocos de sensações*, para além de classificações calcadas no modelo da representação e da identidade.

Nesse viés, Shaviro pensa o cinema fora da referência identitária, contrapondo *prazer visual* e *fascinação fílmica* (Shaviro, 2000, p.43). No entanto, o autor recorta certas cinematografias correspondentes ao padrão do cinema dominante: o horror e o pornô, como gêneros, codificam as sensações de acordo com as suas leis. Logo, podemos abrir a perspectiva teórica de Shaviro para *cinematografias outras*, que fogem dessas leis e se dirigem para outra zona, inclassificável. Dessa maneira, o cinema pode usar a sua plasticidade contra os processos de controle e de dominação subjetiva baseados em uma metafísica que contaminou suas imagens e sua teoria com esquematismos polarizantes, sejam de matrizes culturalistas, psicanalistas ou estruturais.

Tais modelos hegemônicos de análise cinematográfica reduzem o pensamento sobre o cinema, na medida em que elaboram uma estrutura fixa para a análise do filme, ou se utilizam dos filmes para legitimar questões extra-cinematográficas. Sempre relacionados ao dispositivo cinematográfico e a sua mítica da representação, descuidam os outros traços de sua materialidade,



como a sua *potência formal* que produz os afetos no espaço cinematográfico, tais como os objetos, os elementos cênicos e a sala escura. Tais subsídios constroem as personagens e a narrativa do filme, podendo ser utilizados como efeitos de choque cinematográfico para abalar a regulação das percepções, automatizando-as (Shaviro, 2000, p.52). Esse olho inumano engendrado pelo cinema – uma idéia trabalhada, entre outros, por cineastas como Vertov e Brakhage – opera uma reversão dos modelos de representação, abrindo o espectador para a vertigem de composições sonoras e visuais: “des-suturando” e “des-perspectivando”, com isso, a visão.

Essa metamorfose contínua das sensações é trabalhada pelo cinema, na medida em que uma imagem passa para outra, desestabilizando as sensações e afetando a representação. Esse efeito ocorre no espectador, ativado a partir do momento em que ele atualiza as suas imagens virtuais (mentais) por meio de blocos de sensações suscitados pelos devires engendrados no espaço cinematográfico. Logo, também na reflexão de Shaviro (2000, p.54), pode-se dizer que não é o efeito real que envolve o espectador, mas sim os seus nervos óticos que servem de canais para as sensações, para a *fascinação visual* que não se reduz às codificações impostas pelo olhar ou aos efeitos de castração, aos complexos edipianos do sujeito e a outros esquematismos psicanalíticos, por exemplo.

Nesse processo de subjetivação gerado pela máquina-cinema, Shaviro também chama a atenção para o pensamento de Bataille, na medida em que o cinema se afirma no materialismo e nos limites de suas imagens, e não é calcado no modelo da representação ligado à metafísica (Shaviro, 2000, p.55). Pois as experiências com as imagens são concretas: elas produzem fluxos de tempo e sensorialidades. Deste modo, toda essa órbita sensório-temporal gerada pelo cinema não pode ser codificada em reflexões simbólicas ou transcendentais.

A fascinação visual seria uma pré-condição da produção de subjetividade no cinema, e não sua conseqüência. Pois o filme constrói outras percepções que abalam as concepções de "efeito real": elas engendram um poder de “galvanização” espectral, na medida em que ativam e aceleram o corpo sensível do observador (Shaviro, 2000, p.46). Portanto, a maneira mais fácil de tomar conta e de regular esse excesso de sensações, é impondo um modelo, uma ordem capaz de estancar os fluxos do devir em uma série de classificações e movimentos rigidamente hierarquizados. A experiência sensorial suscitada pelo cinema é múltipla e anárquica, pois, além de não se subordinar aos modelos de representação e idealização, instiga o excesso e a escatologia – no seu sentido “daquilo que sai das vísceras e vai para fora” – rompendo com os interditos



aludidos por Bataille. Nesse sentido, também seria possível recorrer a diversos exemplos de cinematografias experimentais que procuraram cortar o olhar (como a navalha afiada de Buñuel) através de experimentações cinestésicas, com intuito de exteriorizar as percepções do espectador, como o cinema de Hans Richter, Gregory Markopoulos e Stam Brakhage, dentre outros.

Esse tipo de cinema abalaria a *metafísica do olhar*, vinculada à *metafísica da presença*, desconstruindo as suas polarizações (Shaviro, 2000, p.46). Como foi mencionado a partir do pensamento de Blanchot, as imagens não trazem à tona o passado, mas a ausência desse passado. Tais “visões da ausência” são produzidas/atualizadas a partir das imagens do filme, que, por sua vez, suscitam no espectador outras imagens, outras lembranças. O prazer do espectador nascido nesse “contato à distância”, transforma-se em *excesso*, na medida em que sua fascinação excede a imagem que contempla. Logo, a sua posição não pode ser colocada nos domínios da exterioridade ou da interioridade, pois esse “contato à distância” estabelecido pela imagem cinematográfica destrói os processos de identificação e objetificação, desnaturalizando as percepções. O espectador se agencia com algo destituído de presença; nesse gesto, ele se aproxima da presença da ausência. Desse modo, a fascinação e o prazer visual não dependem de uma naturalidade ou de uma presença; portanto, não podem ser traduzidos para os modelos tradicionais de reflexão sobre o cinema, baseados em processos de identificação com o aparato cinematográfico.

Shaviro mostra, finalmente, que as reflexões baseadas no modelo de interioridade são obsoletas (Shaviro, 2000, p.45). Tais modelos baseiam-se em princípios de identificação projetiva, como ocorria com a câmera escura do século XVII. Ou seja, a visão e a apreensão das imagens ainda são pensadas fora do corpo, através de um “eu” ligado à representação. O cinema precisa, portanto, ser contextualizado em um outro regime epistêmico, a partir do qual a visão é pensada *no corpo* – um corpo investido por uma rede de relações políticas. Estas reflexões se contrapõem ao conceito de olhar, uma visão vinculada à interioridade; pois, tais perspectivas acima discutidas enfocam a construção histórica da percepção, esculpida por tecnologias disciplinares que tomaram força na segunda metade do século XIX, momento em que o cinema surgiu.

O que se pretende, assim, é reforçar um campo de pensamento capaz de refletir sobre o cinema e suas relações com o espectador na materialidade do seu corpo, um corpo sensorial construído pelo automatismo cinematográfico do movimento e do tempo – seja em seus usos disciplinares ou na forma de reação contra essa regulação das sensações, por meio de “revoltas cinestésicas”.



## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Saindo do cinema*. In: *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LPM, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CARVALHO, José de Paula. *A corporeidade outra*. In: RIBEIRO, Renato Janine (org.) *Recordar Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press, 1993.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spetacle, and Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Prefácio à transgressão*. In: *Ditos e escritos v. 3* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *Eisenstein: Geometria do Êxtase*. São Paulo, Brasiliense:1982.
- MARTINS, Hermínio. *Hegel, Texas: temas de filosofia da técnica*. Lisboa: Ed. Séc. XXI, 1996.
- PISTERS, Patricia. *From Eye to Brain. Gilles Deleuze: reconfiguring the subject in film theory*. Amsterdam: Faculteit der Geeteswetenschappen, 2001.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: Minesota Press, 1993.