



## **Fantasmagoria Audiovisual sob as Potências do Falso<sup>1</sup>**

Juliana Santos Recart<sup>2</sup>

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo/RS

### **RESUMO**

Meu objetivo neste trabalho é apontar as primeiras reflexões que estão sendo feitas em busca de uma re-construção do conceito de fantasma no que diz respeito a sua utilização na observação de determinados audiovisuais. Dedico espaço primeiramente às bases conceituais nas quais esse processo de re-construção se situa atualmente (Fantasmagoria Tecnológica e Potência do Falso), para dar a ver de que forma uma aproximação/tensionamento está possibilitando engendrar uma outra noção de fantasmagoria que possa constituir-se em elemento de investigação no campo do audiovisual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fantasma; Potência do Falso; Audiovisual

### **Introdução**

O presente trabalho traduz-se no esforço de demonstrar uma reflexão em movimento, o que significa não encerrar conclusões ou proposições solidificadas. No lugar disso, pretendo dar a ver as elucubrações primeiras a respeito do tema que investigo atualmente – *Fantasmagoria Audiovisual*. No desenvolvimento de minha pesquisa, em estágio inicial, busco meios de propor a *desconstrução* do conceito de Fantasmagoria apresentado por Erick Felinto, não com o intuito de negar ou contestar esse, mas no sentido de fazer emergir um outro entendimento sobre Fantasmagoria no audiovisual, de forma a dialogar com determinadas abordagens filosóficas que fundamentam o meu processo de investigação.

A porta de entrada para essa re-construção está apoiando-se, neste momento, no conceito de Potência do Falso, em Gilles Deleuze. Com tal aproximação – Fantasmagoria e Potência do Falso – mostro pontos de encontro e pontos de tensão entre os conceitos, para então caminhar em direção a uma nova proposta. Assim, importa dizer que este trabalho situa-se no campo de produções textuais ensaio-erro, hipotetizando insights que serão confirmados ou não em uma próxima etapa.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Ciências da Comunicação na Unisinos (2009/1 – 2010/2). Bolsista CAPES. Integrante do GPav (Grupo de Pesquisa em Audiovisuais). Graduada em Comunicação Social - Hab. Jornalismo (UCPel – 2008/2). Email: [julianarecart@hotmail.com](mailto:julianarecart@hotmail.com)



## **Fantasmagoria Tecnológica por Erick Felinto**

Na obra *A imagem espectral – Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*, Erick Felinto<sup>3</sup> logo questiona suas próprias motivações para a escolha deste tema, particularmente pelo fato de que os resultados residem mais em perguntas do que em respostas. De certa forma, as motivações para este trabalho convergem com a justificativa do autor:

As perguntas pela utilidade e pela pertinência têm assombrado terrivelmente muitos teóricos e pesquisadores no domínio das ciências humanas. Eles agem como se houvesse um sentido e um propósito definidos para tudo aquilo que fazem, para os textos que escrevem, para as pesquisas que desenvolvem. Mas bem no fundo de suas almas agitadas paira constantemente a ameaça do “para quê?” (...) Bem no fundo, sabemos que não é possível continuar a crer em qualquer espécie de verdade científica revelável pelas disciplinas das ciências humanas. (...) Nunca me pareceu que a literatura ou a filosofia fossem em qualquer sentido úteis, mas nem por isso deixei de achá-las vitais para a experiência humana. Além disso, se em tempos pós-modernos nada do que fazemos parece, em última instância, ter um sentido maior, então porque não escrever precisamente sobre os temas mais estranhos? (FELINTO, 2008, p.14 e 15)

O primeiro passo para o desenvolvimento de uma abordagem sobre a Fantasmagoria foi dado por Felinto na busca por uma conceituação do termo *fantasma*. Para tanto, ele diz que em nenhum outro momento pôde encontrar melhor definição que aquela emitida no filme *El espinazo Del Diabo*, de Guillermo Del Toro<sup>4</sup>:

“Qué es un fantasma? Um evento terrible condenado a repetir-se una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido em el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto em ámbar”. (FELINTO, 2008, p.21)

A partir disso, são delimitadas na obra quatro noções:

1. O fantasma representa algo congelado no tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra;

---

<sup>3</sup>Erick Felinto é Presidente da Associação dos Programas de Pós Graduação em Comunicação (Compós). Graduado em Jornalismo, mestre em Comunicação e Doutor em literatura comparada. Atualmente realiza pesquisas sobre cibercultura e cinema no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ

<sup>4</sup> Cineasta mexicano de reconhecimento internacional. Trabalha usualmente com filmes de terror.



2. Ele é uma imagem instável, como numa fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente;
3. Ele é uma entidade das margens, que habita no território impreciso *entre* a vida e a morte; localiza-se na dimensão de um “Entre-lugar”;
4. Ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser contada.

Dessa forma, conclui-se que lidar com o conceito de fantasma pedirá, e algum momento, lidar com noções filosóficas de tempo, espaço e dimensão. “O fantasma é aquele que retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo, da vida e da morte” (FELINTO, 2008, p.210).

A estranheza nas relações temporais que acontece num fenômeno fantasmagórico está na não contemporaneidade de um tempo coexistente a outro. É como se uma outra dimensão, um portal, viesse a materializar visualmente e/ou sonoramente um acontecimento indiscernível, tanto por sua irreabilidade, sua impressão abstrata, quanto por morar justamente neste “entre-lugar”.

Fantasmas estão sempre a postos do assombramento de quem os observa. Por serem intocáveis, são imagens que impõe uma presença paralisante e, por isso, fascinante. Quando são imagens, geralmente não são sons. Quando são sons, geralmente não são imagens. Voz e matéria em conjunto é uma característica mais humana. “O fantasma que não fala é o fantasma por excelência (...) Ele simplesmente está lá. (...) Convoca-nos a desvendar sua mensagem sem palavras, sob pena de atormentar-nos eternamente com sua mensagem” (FELINTO, 2008, p.24).

Dentre os fenômenos fantasmagóricos mais fascinantes está o *Doppelgänger*<sup>5</sup>, experiência associada a aparição espectral de uma pessoa a ela mesma. É ter a visão de sua própria imagem. A visão do duplo, como pode ser chamado, causa temor por ser associado ao mau presságio, é um índice de morte. O fenômeno se daria porque todas as escolhas e ações humanas dimensionam-se em outros tempos, com suas próprias possibilidades, e, por vezes, esses tempos interromperiam, por acidente ou não, o fluxo normal da percepção. Pode-se interpretar também essa visão como o reflexo do lado obscuro do indivíduo. Seja como for, qualquer que seja o entendimento do

---

<sup>5</sup> Termo alemão cunhado no séc. XVIII pelo escritor Jean-Paul Richter. É traduzido para o português como *duplo assustador*. Está ligado aos temas arquetípicos da literatura fantástica e ficção científica, ao cinema de horror e à psicanálise.



*Doppelgänger* por parte de seu espectador, o certo é que há um efeito que paralisa a atenção do sujeito: o *Unheimliche*<sup>6</sup>

O estranho (ou estranhamento), como seria traduzido, não deve ser lido como oposto ao que é familiar, mas sim como todas as coisas que deveriam permanecer ocultas, mas que por algum motivo se deixaram mostrar, ou se quiseram mostrar. “Mesmo o espaço mais familiar pode abrigar segredos que se escondem nas sombras e produzir as mais fortes sensações de estranheza” (FELINTO, 2008, p.35).

Em sua tese de doutorado, *Messias Tadeu Capistrano* traça algumas relações entre noções de fantasmagoria e o filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock. Ele explica a fascinação do personagem principal – Jeffrey – a partir de conceito psicanalíticos, como o voyeurismo, e também faz referência ao duplo assustador. Capistrano aponta uma similaridade entre a posição tomada por Jeff – enquanto observador das vidas que ‘espiava’ nas janelas em frente ao seu apartamento – e a posição tomada pelo espectador – que além de espiar junto com o personagem (sensação reforçada muitas vezes pelo uso da câmera subjetiva), apresenta-se na mesma posição corporal.<sup>7</sup> O duplo, entre tantos outros momentos, se daria nessa metáfora entre personagem e espectador, os dois ocupando o lugar de voyeur.<sup>8</sup>

Os duplos que um audiovisual pode executar não estão somente vivos em seu espaço imagético, em seu dispositivo, eles podem estabelecer diálogos com o olhar mais atento, podem apontar relações com os próprios espectadores e também com uma leitura de mundo.

Uma aproximação entre o efeito de *Unheimliche*, teorizado por Freud, e a “*Janela Indiscreta*”, de Alfred Hitchcock, pode ser operada a partir da expectativa de que, a través dos olhos do protagonista Jeff, algo venha a abalar a venerada ordem familiar observada nas janelas. Pode-se dizer que Jeff, fraturado e imobilizado (...) projeta um outro corpo nas janelas/espelhos, criando um duplo que também pode destruí-lo. Esta leitura “psi” pode ser entrevista em uma cena em que a janela do assassino está escura e vê-se apenas a ponta do cigarro acesa: quem olha quem nessa inquietante escuridão? Por acaso Jeff e inclusive o próprio “espectador” estariam sendo observados? Olhar e ser olhado significa que o voyeurismo e o exibicionismo possuem uma matriz

---

<sup>6</sup> *Unheimlich* é comumente traduzido para o português como “estranho”, “sinistro” ou “inquietante estranheza”. Freud analisa os usos da palavra em sua obra intitulada *O ensaio*.

<sup>7</sup> No filme *Janela Indiscreta* (1945), Jeffrey é um personagem que está fraturado e imobilizado em uma cadeira de rodas.

<sup>8</sup> Em uma das passagens citadas por Capistrano, há também a identificação do personagem com os sentimentos que percebe em uma das vidas que observa: Jeff vê um homem assassinando sua esposa em uma das janelas que vigia, e isso seria o duplo assustador de seu próprio interior, insatisfeito que estava com seu relacionamento.



básica comum, pois o olhar não é outra coisa se não mirar-se no espelho do Outro” (CAPISTRANO, 2006, p.156)

Pode-se pensar também que o próprio realizador de um audiovisual representaria seu duplo não somente no conteúdo dramático, mas também na montagem, um reflexo de ordenação do pensamento humano transposto à sequência de imagens. Como todo olhar busca a decodificação da mensagem, uma montagem não-linear pode causar a sensação de estranhamento, que prende o espectador pela incapacidade de antecipação, pela potência do *eterno desconhecido*.

Após discorrer entendimentos sobre Doppelgänger e Unheimliche, Felinto abre as relações entre tais fenômenos e as novas tecnologias imagéticas

A idéia da máquina como Doppelgänger evoca também claramente as tecnologias da imagem. Fotografia, cinema e televisão (e antes a pintura) apresentam duplos do mundo. Weibel lembra as diversas declarações de artistas sobre a morte da pintura entre os séculos XIX e XX. Desse modo, a invenção da fotografia converte a pintura em um fantasma de si própria. “A fotografia torna-se o Doppelgänger da pintura”, fazendo-a temer pelo fim de sua existência, e inversamente, a pintura se manifesta como duplo da fotografia, ameaçando “castrar suas reivindicações de arte”. A bem da verdade, todo novo médium sempre se converte em Doppelgänger das mídias anteriores. (FELINTO, 2008, p.42).

Segundo Arlindo Machado, a tecnologia é simplesmente, e literalmente, um saber-fazer. Entre os séculos XVII e XVIII, na Europa, cientistas investiam suas técnicas na produção de máquinas capazes de produzir ilusões ópticas. O jesuíta alemão Athanasius Kircher é citado por Felinto como um entusiasta dessas experiências.

(...) foi através do desenvolvimento de diversas aparelhagens e formas de ilusões ópticas que Kircher logrou afirmar concretamente o poder da imagem e da imaginação. Kircher experimentou com uma diversidade enorme de efeitos ópticos, produzindo espetáculos luminosos que impressionavam os privilegiados espectadores de suas encenações. (...) O interesse de Kircher pelas ilusões e aparatos ópticos acompanhava a curiosidade da época pelas ciências ocultas, pelo sobrenatural e pelo sonho (FELINTO, 2008, p.69/70).

A dedicação de Kircher ao oculto tinha raízes na forte influência da tradição hermética, que compreende o mundo como realidade indivisível, onde todos os elementos estão conectados e obedecem a grande lei das analogias. Àquela época, ciência e magia eram próximas, e as tentativas de obscurecer essa relação eram frequentemente frustradas, especialmente pelas especulações ao sobrenatural que



instigavam as pessoas. Para ascender ainda mais a cultura mágica, foi inventado, cem anos após as experimentações de Kircher, um aparelho que viria a fortalecer no imaginário popular a idéia de que as novas tecnologias possibilitavam a comunicação com “o outro mundo”: o *fantascópio*. A platéia fascinava-se diante a sensação provocada pelas aparições fantasmagóricas que se projetavam em movimento entre o público, acompanhadas de ruídos e melodias “macabras”.

O sucesso do fantascópio teve estreitas ligações com a popularidade da literatura gótica da época, que reforçava o gosto pelo obscuro. Os ensinamentos lógicos e as filosofias iluministas em voga não eram suficientes para combater os efeitos de fascinação originados pelos aparatos ilusórios, acrescidos pelo imaginário de uma sociedade que cultuava o oculto e, num movimento cíclico, esses instrumentos ilusórios reforçaram o sobrenatural na imaginação popular.

Nesse cenário cultural, desenvolve-se uma noção de imaginação equivalente a um olhar interior, a uma visão que vasculha o misterioso território da interioridade humana e lá descobre extraordinários mananciais de sonho e fantasia. A imaginação é essa mirada da interioridade que revela, que descobre mundos ocultos repletos de fantasmas, fantasias e fantasmagorias (FELINTO, 2008, p.73).

Alguns acontecimentos históricos como a guerra civil norte-americana e a primeira guerra mundial<sup>9</sup> vieram a reforçar a adoração aos meios de comunicação e às novas tecnologias da imagem como *mediuns*, sempre trazendo a esperança de servirem como mediadores entre o mundo material e o mundo imaterial. Dessa forma, e especialmente no século XIX, racionalismo científico e misticismos tiveram que conviver como dois fenômenos afins nas crenças sociais dominantes; obviamente, a contragosto de alguns intelectuais iluministas<sup>10</sup>.

Nesse mesmo cenário o cientista Nikola Tesla<sup>11</sup>, outro ensaísta das novas tecnologias, viria marcar um novo pensamento acerca do sobrenatural. Tesla acreditava que o mundo espiritual nada tinha de místico em sentido contra-científico, e que a ciência não aceitava as experiências espirituais por não podê-las, ainda, compreendê-las, tocá-las. Mas, como energia que é, esse mundo jamais poderia ser tocado, apenas

---

<sup>9</sup> As perdas familiares acendia nas pessoas o desejo do contato com o ente perdido.

<sup>10</sup> O próprio inventor do fantascópio, o francês Étienne-Gaspard Robert, é uma figura representativa desse paradoxo, já que era um pensador iluminista e, também, um misticador.

<sup>11</sup> Croata nascido em 1856. É conhecido até hoje como o “um dos mais extraordinários magos tecnológicos” de todos os tempos. Muitos de suas experiências levadas a público continuam sem explicação lógica. Tesla fazia experimentações energéticas. Foi auxiliar de Thomas Edison.



presenciado. “O sobrenatural não era nada mais que um domínio natural que os recursos correntes da investigação científica não tinham sido capazes de penetrar” (FELINTO, 2008, p.76).

Na cultura dos séculos XVIII e XIX assistiu-se, enfim, à elevação de status dos meios de comunicação e tecnologias da imagem, de máquinas criadas passam a ser criadoras; são *mediuns* decodificadores de mensagens, ou os próprios mensageiros. *Mediuns* que teriam o poder de ver e ouvir o impossível aos olhos e ouvidos humanos. No fim do século XIX e início do XX, o surgimento da fotografia e do telégrafo geraram, segundo Felinto, “coqueluches” nos salões europeus e norte-americanos. As invenções foram recebidas como promessas de conectividade espiritual.

(...) a comunicação espiritual era uma tecnologia como tantas outras que fascinavam os homens com seus efeitos aparentemente extraordinários. E esse fascínio aparece em todo o seu fulgor justamente no campo das tecnologias de comunicação. Rádio, cinema, televisão e agora os novos meios digitais nos seduzem com a sensação da misteriosa presença. São como caixas pretas, cujo funcionamento ainda é, em muito aspectos, um enigma para os leigos. São aberturas no tecido da realidade, objetos do nosso cotidiano que, em certos momentos, parecem adquirir vida e vontade própria (FELINTO, 2008, p.96/97).

Neste item foram dispostas algumas considerações acerca do termo *fantasmagoria*. Considero que esse “fenômeno” pode ser verificado sob, pelo menos, três aspectos no que tange a observação de um audiovisual: 1) as identificações puramente técnicas de produção fantasmagórica (que seriam as mais evidentes, como a aparição mesma de fantasmas, ectoplasmas e demais formas identificáveis); 2) as relações que se estabelecem no espaço diegético – entre os personagens, mensagens e metáforas, as relações espaço-temporais, os recursos visuais e sonoros que compõem a narração e etc; 3) a própria relação que se estabelece entre o(s) espectador(s) e a obra que observa.

### **A potência do falso no Cinema**

A arte tanto pode ser meio de expressão que pretenda ao *mesmo*, ou seja, apresentar-se em sua forma mercadoria – reprodução –, ou pode ser meio de expressão que pretenda ao *novo* – criação. Dentre as artes, Deleuze toma o cinema como um dos meios extrafilosóficos de excelência para refletir sobre as expressões do pensamento



humano<sup>12</sup> – uma vez que o cinema é visto como um modo de pensamento que pode produzir conceitos filosóficos. As formas de existir desse pensamento foram estudadas pelo autor no sentido de propor uma filosofia da diferença em contrapartida à filosofia da representação. É preciso, no entanto, operar com o falso como potência e transgredir o sistema representativo– dogmático, moralista, identitário.

Para avançar uma exposição a respeito do cinema que opera com a potência do falso, dois conceitos precisam ser entendidos: *tempo* – em Bergson, e *verdade* em Nietzsche. Encontramos explícito na obra deleuziana que um conceito incide no outro: o tempo ao incidir na verdade faz com que essa entre em crise.

Para Nietzsche a *verdade* é uma ilusão. Mero sistema de julgamentos e moralidades. A verdade, como se pensa, não existe – é uma invenção social. O exercício do pensamento nessa sociedade é dogmático, mecânico, e efetiva-se sempre no sentido de positivar a verdade inventada. Todo raciocínio que não mantiver intimidade com esse sistema sofrerá a acusação de ser *falso*. No entanto, Nietzsche vai nos dizer que é exatamente nesse falso que reside toda potência – esse falso não é ruim, ele é libertador. O negativismo que o termo carrega vem do dogma que o repudia em favor do verdadeiro. Assim, emerge o conceito de *potência do falso*, forma de pensamento que se opõe ao sistema representativo.

Sobre o *tempo* em Bergson, considero que seria omissão desenvolver o resto do trabalho ignorando esse ponto, uma vez que permeia como pano de fundo a obra deleuziana base para este trabalho – *Imagem-tempo*. Proponho, portanto, mostrar sucintamente – e arriscadamente – como pode ser entendido esse *tempo*.

Aqui, a principal desamarra que precisamos fazer é a noção de tempo cronológico. Essa cronologia temporal nos faz pensar numa divisão em que o passado foi ontem, o presente é hoje, e o futuro amanhã. Pois, na filosofia de Bergson, essa linearidade dos acontecimentos é subvertida num tempo de contínua criação, de forma que é o presente que passa, e o passado se conserva. O passado é um passado vivo, autônomo – continua a se desenrolar; ele não passa, ao contrário, “não cessa de ser”.

Mas que restará do tempo se eliminarem dele a sucessão? E que resta da sucessão se vocês suprimirem até possibilidade de perceber um

---

<sup>12</sup> O grande tema da filosofia de Deleuze é o pensamento. O exercício do pensamento e a possibilidade de novas formas de expressão do pensar percorrem toda sua obra. Desde de seus textos monográficos até as obras derradeiras, Deleuze parece propor-nos duas questões: o que é o pensamento? Em que medida é possível dar ao pensamento novos meios de expressão? (VASCONCELLOS, 2006, p. )





antes e um depois? Concedo-lhes o direito de substituir o tempo por uma linha, por exemplo, porque é preciso medi-lo. Mas uma linha só deverá chamar-se tempo ali onde a justaposição que ela nos oferece seja convertível em sucessão; caso contrário, será arbitrariamente, convencionalmente que vocês darão a essa linha o nome de tempo: terão de nos advertir a esse respeito para não nos expor ao uma grave confusão. Quanto mais vocês introduzirem em seus raciocínios e seus cálculos a hipótese de que a coisa denominada por vocês “tempo” *não pode*, sob pena de contradição, ser percebida por uma consciência, real ou imaginária. Não será então, por definição, com um tempo fictício, irreal, que vocês operarão? (BERGSON, 2006a, p. 77/78)

O futuro deixa de obedecer a qualquer ordem das previsibilidades, é sempre puro devir. Bergson contraria a lógica da retrospectão. Ele diz que não podemos olhar para trás e dizer que um dado acontecimento não teria se realizado se não fosse por um outro que lhe antecedeu, uma vez que a criação não é matemática, não é previsível; é da ordem do inapreensível.

A criação é contínua e está sempre se refazendo, não é tangível. Essa noção de um tempo que impõe a todas as coisas sua permanente mobilidade, em que tudo está em constante movimento pelas forças da criação, em que não existe um único passado fixo (já que o passado também está em movimento), é premissa para o esforço de compreender como o tempo, na filosofia, é elemento que põe a *verdade em crise*.

Se o passado não é mais necessariamente verdadeiro, “o impossível não mais procede do possível”. Costumamos pensar: se uma coisa ocorreu ontem, foi o possível. Conseqüência desse possível que ocorreu, é a impossibilidade de uma outra ocorrência em seu lugar. A coisa está dada.

Mas é que nossa lógica habitual é uma lógica de retrospectão. Ela não pode se impedir de repelir para o passado, no estado de possibilidades ou de virtualidades, as realidades atuais, de modo que aquilo é composto deve, a seus olhos, tê-lo sido sempre. Não admite que um estado simples possa, permanecendo aquilo que ele é, se tornar um estado composto apenas porque a evolução criou pontos de vista novos a partir dos quais considerá-lo e, por isso mesmo, elementos múltiplos nos quais analisá-lo idealmente. Não quer acreditar que esses elementos, caso não tivessem surgido como realidades, também não teriam existido anteriormente como possibilidades, a possibilidade de uma coisa sendo sempre (salvo no caso em que essa coisa é um arranjo inteiramente mecânico de elementos preexistentes) apenas a miragem da realidade, uma vez surgida no passado indefinido. (BERGSON, 2006b, p. 21)



Porém, considerando o tempo vivo, em sua multiplicidade, devemos passar a entender que muitos *são* os “possíveis” do passado. Leibniz, em favor da verdade, tenta resolver esse *problema* da seguinte forma: o impossível deixa de proceder do possível, uma vez que uma coisa pode acontecer num mundo e a outra coisa – que entrava em concorrência com aquela – acontecer em outro mundo; deixaríamos assim de pensar no impossível: as duas ocorrências são possíveis, mas em mundos diferentes – ainda que compostíveis. Trata-se de acontecimentos *impossíveis* (podem fazer parte de um mesmo tempo mas não podem existir num mesmo mundo). Com essa lógica, Leibniz não satisfaz outros pensadores inquietos com o problema da verdade. “(...) a crise da verdade assim conhece mais uma pausa que uma solução. Pois nada nos impedirá de afirmar que os impossíveis pertencem ao mesmo mundo, que os mundos impossíveis pertencem ao mesmo universo” (DELEUZE, 2007, p.160). É através do pensamento de Nietzsche que Deleuze entende a crise da verdade solucionada, mas não em favor dessa verdade, como queria Leibniz, e sim em seu destronamento pela vontade de potência, que eleva a potência do falso em detrimento da noção de verdade; o falso como potência desloca todas as lógicas da forma do verdadeiro, faz prevalecer o caos, a incerteza, a transformação. O verdadeiro quer disciplinar o *tempo*; a potência do falso quer viver em seu fluxo de transformações, prefere o incógnito ao estagnado.

\* \* \*

O cinema clássico – da imagem-movimento – entrou em crise, entre outros motivos, pela exaustiva presença dos clichês cinematográficos, que, por consequência, levou a compreender essa repetição como um *complô*, uma organização de poder que faria circular esses clichês. O cinema moderno emerge dessa crise, baseado no regime *crystalino* em oposição ao regime *orgânico*; um novo regime no qual se substitui a ação das imagens pela autotemporalização das imagens, que traz a imagem-tempo no lugar da imagem-movimento, que coloca o personagem *falsário* no lugar do clichê *personagem herói*. O cinema do regime *crystalino* quer subverter o senso-comum, não quer a verdade<sup>13</sup>; é um cinema que *prima pela potência do falso*, que leva ao indiscernível (imagens-cristal).

---

<sup>13</sup> A crise que o cinema clássico sofreu em favor do *falso*, em nome de um cinema que não conduza ao *mesmo*, pode ser, talvez, lida em comparação à crise que Deleuze ver emergir na filosofia representativa, a qual se sobreponha uma filosofia da diferença, abandonando a imagem clichê do pensamento por uma *nova imagem do pensamento* – ou,



(...) Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ele afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros. A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre verdadeiro e falso. O homem verídico morre, todo o modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração. (...) As imagens devem ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível. (DELEUZE, 2007, p. 161)

A potência do falso não permite localizar lógicas; qualquer coisa que se apreenda (ou melhor, que se pense ter apreendido) acaba por escoar novamente ao incógnito, à incerteza. A potência do falso *é o que não é* – não há identificação. O personagem da narração falsificante é portador de mensagens indecifráveis; ele não quer que o espectador entenda, quer que “enxergue”. Sua individualidade é fragmentada, mutável, é permanente metamorfose: “eu é um outro”.<sup>14</sup>

Ao se falar no Cinema moderno, o termo imagem-tempo está entre os mais correntes no que diz respeito a debates promovidos em cima do pensamento deleuziano; no entanto, a potência do falso *é elemento* que parece menos privilegiado no ensaio de reflexões, quando é, de fato, fundamental. “(...) compreendemos que a potência do falso é também o princípio mais geral a determinar o conjunto das relações na imagem-tempo direta” (DELEUZE, 2007, p. 161).

### **Constituição do conceito *Fantasma Falsário***

Parece quase uma redundância utilizar a expressão “fantasma falsário”, já que fantasma tende a ser entendido em oposição ao real e falsário em oposição do verdadeiro. Tendemos a compreender aquilo que tomamos por real a partir das verdades que assim o legitimam, bem como cunhamos “verdades” a partir de uma interpretação do “real”. Esses dois termos, portanto, me parecem manter uma remissão cíclica de um ao outro.

---

*pensamento sem imagem*. “(...) isso é, um pensamento que privilegia a idéia da diferença para instalar novos ângulos e perspectivas do real” (VASCONCELLOS, 2006, XVI).

<sup>14</sup> Essa expressão, utilizada por Deleuze em *Imagem-tempo* para falar sobre a narração na potência do falso, provavelmente tenha sua origem no poeta francês Arthur Rimbaud (1854 - 1891) - ‘*je est un autre*’.



A Potência do falso como “fenômeno” que pode ser observado em produções cinematográficas (e também em outros gêneros audiovisuais) traz, a meu ver, uma presença fantasmagórica à obra que assim opera. Porém, essa fantasmagoria que cultivo investigar não pode servir-se das características fantasmagóricas explicadas por Felinto<sup>15</sup>. Não se trata, como já mencionado no início do artigo, de opor às idéias àquelas trabalhadas pelo autor; trata-se de redimensionar a conceituação através de outra visada, outros ângulos. Trata-se especificamente de construir um conceito de fantasma que possa ser inferido nos meios audiovisuais sob uma ótica que se apóia em determinadas reflexões filosóficas<sup>16</sup>. Em suma, o conceito de fantasma com o qual vinha trabalhando não poderia continuar a endossar um dos elementos de minha pesquisa.

Ao estudar a Potência do falso percebi uma porta de entrada para essa reconstrução, e o que se deu em seguida foi o descentramento da Fantasmagoria em lugar desse outro conceito: abordagem deleuziana sobre a Potência do falso vem figurando-se como componente central da pesquisa. Assim, o fantasma passa a ser pensado como uma “expressão dessa potência”.<sup>17</sup>

No decorrer de minha busca teórica encontrei em André Parente<sup>18</sup> elementos que estão sendo incorporados à pesquisa, cito: fabulação criadora e simulacro. Logo adiante, percebo o próprio Deleuze referenciando esses termos, o que ampara em terreno firme algumas de minhas co-relações. Ao investigar o conceito de simulacro em Deleuze, encontro posto em sinônimo *potência do falso* e *fantasma*, e em ligação ao simulacro:

Trata-se do falso como potência, *Pseudos*, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso. Subindo à superfície, o simulacro faz cair sobre a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia. Ele torna impossível a ordem das participações, como a fixidez da distribuição e a determinação da hierarquia. Instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas” (DELEUZE, 2003, p. 268)

Sigo na direção de colocar a fantasmagoria em tensão com a noção do tempo em Bergson e a Potência do Falso em Deleuze. Os passos são iniciais, mas, conforme apontado na introdução, esse trabalho demonstra uma reflexão em movimento.

---

<sup>15</sup>Essas características são formuladas e encadeadas em sentido de relacioná-las ao imaginário social, demonstrando como a instrumentação técnica dos meios de comunicação (e os avanços tecnológicos) fabulou uma atmosfera fantasmagórica nas sociedades que presenciaram seus “fenômenos”.

<sup>16</sup> Cito especialmente Henri Bergson.

<sup>17</sup> Friso que essa é uma reflexão em curso.

<sup>18</sup> “O virtual e o Hipertextual”.



\* \* \*

Disse que o conceito de Potência do falso foi a porta de entrada para a reconstrução de um conceito de fantasma. No entanto, a compreensão do tempo em Bergson foi o primeiro elemento a agir em sua *desconstrução*.

O tempo bergsoniano é criação contínua. Logo, um fantasma que proponho não pode ser “um acontecimento condenado a repetir-se eternamente”; ele precisa ser mutável. O fantasma, como *corpo sem órgãos*<sup>19</sup> que é, sendo capaz de múltiplas metamorfoses, produzindo *duplos* de si mesmo, mas sem que esses duplos sejam cópias. O passado não é tomado como algo que recai sobre o presente “interrompendo o fluxo normal” – como se fosse uma aberração temporal. O passado coexiste com o presente como passado vivo, e, portanto, o fantasma, como entidade desse “território”, não pode ser uma imagem que se repete – uma imagem clichê. Ele não habita um território entre a vida e a morte; penso que esse “entre-lugar” possa se entendido como o âmbito das *passagens*.<sup>20</sup>

Abrigado nesse tempo, de criação, o fantasma começa a aproximar-se do falso enquanto potência: o conjunto de relações engendradas no audiovisual que opera com a potência do falso tendo sua expressão nesse fantasma – ou, a fantasmagoria como um efeito da fabulação do simulacro potencializado<sup>21</sup>.

O *Unheimliche* produzido por esse fantasma vem causar a *estranha sensação* de que as coisas encontram-se fora de ordem, acontecem sem uma lógica. Como falso que é, não persiste como insistência de comunicar uma única e mesma mensagem; o que ele diz não se apreende. O fantasma falso não cessa de ser o que não é – por isso é um falsário.

O *fantasma falsário* põe-nos (espectadores) em estado de dúvida – suspende por um momento as crenças – e torna a aparecer uma vez que qualquer certeza ou *verdade* tenha figurado se estabelecer: ele não quer a imobilidade do pensamento. Esse fantasma não se apresenta aqui como sinônimo da potência do falso, mas sim como o rastro fluido dessa potência (um espectro mutável).

---

<sup>19</sup> Expressão utilizada por Deleuze em *Imagem-tempo*.

<sup>20</sup> Para conceito de *passagens* no sentido aqui utilizado, consultar Nelson Brissac, texto: *Passagens da Imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura*. (texto disponível no livro *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual* – Org. André Parente).

<sup>21</sup> Para conceito de simulacro potencializado *versus* simulacro despotencializado e para o conceito de fabulação aqui utilizado, vide Parente – *O virtual e o Hipertextual*.



\* \* \*

Encerro este texto como um esboço inicial de apontamentos que estão nascendo desse tensionamento entre os conceitos Fantasmagoria tecnológica e Potência do Falso. Muitas são as questões que ainda precisarei enfrentar nesse mesmo prisma, uma vez que tomei a aproximação desses conceitos apenas como ponto de partida. O *duplo* é questão que me parece frutífera e que deverá, nas próximas etapas do estudo, ser melhor estudada em sua relação com a potência do falso e o fantasma falsário – para o qual intuo reunir elementos suficientes ao propô-lo em relação ao audiovisual que opere como simulacro potencializado.

### **Referências bibliográficas**

- BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o Movente: ensaios e conferências**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- FELINTO, Erick. **A imagem espectral – Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- PARENTE, Andre. **O virtual e o Hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciências Moderna Ltda, 2006.