A Potência Criadora das Falsas Imagens-fantasma[1]

Michael Abrantes KERR[2]
Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, RS

Resumo

O presente artigo pretende realizar alguns apontamentos que são possibilitados por meio da relação entre as imagens de arquivo, a imagem-cristal de Deleuze, a imagem-fantasma de Felinto e a potência do falso em Deleuze. Dessa forma, realiza-se um percurso pela via das audiovisualidades, e a partir desses conceitos chega-se a noção da falsa imagem-fantasma. Percebe-se então que, na memória, a atualização de uma obra audiovisual que utiliza imagens de arquivo pode ter como elemento criador a potência do falso e que esta pode assumir o lugar de personagem principal.

Palavras-chave: potência do falso; poéticas cinematográficas; imagens de arquivo; imagem-cristal; imagem-fantasma.

Introdução

Baseados na potência do falso, na qual as imagens podem ser produzidas a partir de um passado que não seja necessariamente verdadeiro ou que do possível proceda o impossível, muitos produtos audiovisuais utilizam uma matéria-prima elaborada por meio de falsas imagens de arquivo, ou seja, de falsas imagens-fantasma.

Para refletir sobre a observação acima, são necessárias aproximações de alguns conceitos como os de memória, arquivo, imagem-cristal, imagem-fantasma e potências do falso, o que se faz a seguir.

1 Audiovisualidades, memória-duração e arquivo

Pensar o audiovisual com a utilização de falsas imagens-fantasma. Isso é o que se pretende neste artigo. Dessa forma, o pensamento aqui desenvolvido está baseado na

[1] Trabalho apresentado no GP Cinema do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Mestre em Ciências da Comunicação – Mídias e Processos Audiovisuais – pela UNISINOS; professor da Universidade Católica de Pelotas, email: kerr@agenciamais.com.br.

área de pesquisa das audiovisualidades, na qual o objeto audiovisual é tratado como uma virtualidade que se atualiza nas mídias, além de transcendê-las. Pensa-se, então, o audiovisual como devir. Tal movimento dos virtuais aos atuais se dá na duração, e está ligado à percepção e à memória. Tem-se, então, uma obra aberta, cujo resultado depende da forma como percebemos aquilo sobre o que temos a necessidade de agir no presente. Para elucidar as colocações acima se fazem necessárias algumas abordagens a respeito de autores como Deleuze e Bergson, entre outros.

O devir, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, tem uma identidade infinita, ilimitada, nos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado. "Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo" (DELEUZE, 2006b, p. 1).

Como estamos sempre passando de um estado para outro, mudando sem cessar, a percepção também está sempre se modificando. Nota-se, assim, a duração sempre fluindo. "A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança" (BERGSON, 2006b, p. 2). O audiovisual também está sempre em mudança; uma mudança que se desenvolve no tempo. Conforme Tarkovski (1990, p. 77), o cinema é um exemplo disso: "a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo."

Importante, também, para entender este texto é o que Deleuze apresenta como o paradoxo mais profundo da memória: o passado é contemporâneo do presente que ele foi. Portanto, inicialmente o "tempo deixa de ser uma linha para passar a ser um fluxo. Um fluxo da memória, com múltiplas coexistências virtuais, que apresentam a um determinado corpo nada mais que imagens" (VASCONCELLOS, 2006, p. 23). É com essa característica que se observam aqui os produtos audiovisuais.

Percebe-se, então, que passado e presente não são dois momentos em sucessão no tempo. Na memória, os dois coexistem. O passado é uma condição de passagem dos presentes, pois cada presente já é, ao mesmo tempo, passado.

A lembrança conserva-se em si mesma. Como estão ligadas às multiplicidades qualitativas do espírito, as lembranças só podem se conservar na duração. Nesse sentido, o passado não fica conservado na matéria, mas sim em si mesmo.

De acordo com Deleuze (2004), entre o passado e o presente, e entre a matéria e a memória, deve haver uma diferença de natureza. O passado não deixou de ser, apenas deixou de agir ou de ser útil e o presente não é, mas age. O elemento do presente é o

ativo ou o útil. Nessa tese bergsoniana, "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. – É essa a diferença de natureza entre o passado e o presente" (DELEUZE, 2004, p. 42).

Mesmo que Bergson não relacione a memória ao arquivo (ao menos no sentido em que aborda Foucault), trago este dipositivo de Foucault[3] (1997) para falar dos enunciados dos quais ele propõe para aproximar da noção de virtualidade. Portanto, trato aqui dos enunciados que o arquivo pode possuir como devires que estão presentes nas imagens, e como podem engendrar diversas atualizações a partir da forma como ele é utilizado.

Segundo Foucault (1997), o arquivo não é o que ressuscita os enunciados de sua poeira, de sua inércia. Ele define o modo de atualidade do enunciado. O autor diz que o arquivo é o sistema que "rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares" (1997, p. 149). Há um sistema de enunciabilidade presente no arquivo, que mostra possibilidades que ele conduz.

O arquivo foucaultiano é o que faz com que todas as coisas que são ditas possam se agrupar em figuras distintas e que, segundo relações múltiplas, possam se compor umas com as outras, onde se destacam as que brilham forte como estrelas próximas, chegando até nós. Vê-se, então, que tal noção de arquivo está relacionada à concepção de duração de Bergson, como um tipo de multiplicidade oposta às multiplicidades espaciais: a duração é definida menos pela sucessão e mais pela coexistência, onde todo o nosso passado coexiste com cada presente.

Partindo desta idéia, o arquivo seria aberto, pois o enunciado seria uma multiplicidade e não uma estrutura ou um sistema. Assim, o arquivo é atravessado por um feixe de virtualidades, de acontecimentos singulares. Como tal, ele estaria ligado às dobras do tempo, ou seja, ao virtual e o atual.

Segundo Deleuze,

> A duração é certamente sucessão real, mas ela só é isso porque, mais profundamente, ela é *coexistência virtual*: coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão. Além disso, com a coexistência é preciso reintroduzir a repetição na duração. Repetição "psíquica" de um tipo totalmente distinto da repetição "física" da matéria. Repetição de "planos", em vez de ser uma repetição de elementos sobre um só e mesmo plano. Repetição virtual, em vez de ser atual (DELEUZE, 2004, p. 47).

[3] Para Foucault (1997), o arquivo é composto de sistemas de enunciados (acontecimentos e coisas).

Há um passado geral que torna possíveis todos os passados. Por isso, Bergson (apud DELEUZE, 2004) diz que quando buscamos uma lembrança damos um salto, instalando-nos de súbito no passado, ou seja, colocando-nos inicialmente no passado em geral. Este salto na ontologia faz apreendermos este passado ali como ele está, e não em nosso presente.

> Saltamos realmente no ser, no ser em si, no ser em si do passado. Trata-se de sair da psicologia; trata-se de uma Memória imemorial ou ontológica. É somente em seguida, uma vez dado o salto, que a lembrança vai ganhar pouco a pouco uma existência psicológica: "de virtual, ela passa ao estado atual" (DELEUZE, 2004, p. 44).

Portanto, para o virtual atualizar-se deve haver um salto, instalando-se não apenas no passado em geral, mas na região que se supõe corresponder às necessidades atuais. Bergson ainda diz que existem lembranças dominantes que são solicitadas conforme o caso, de acordo com a situação que se está oferecendo no presente para a pessoa. Dessa maneira, o virtual irá se atualizar a partir da necessidade de agir no presente. É isso que vai ocorrer com a descrição e a análise do arquivo.

Na realização de um audiovisual que utiliza imagens de arquivo (sejam elas "verdadeiras" ou "falsas") a passagem do virtual para o atual começa quando o realizador escolhe as imagens que vai montar em uma determinada sequência. Neste momento, as imagens ganham uma encarnação, retornam à vida. Entretanto, voltam a se virtualizar dentro do produto audiovisual em que estão sendo atualizadas.

Outra característica do arquivo como memória-duração é o modo de atualidade do passado, fazendo com que seu enunciado, estando fora da prática discursiva de quem está no presente, seja permeado de possibilidades. As imagens audiovisuais de arquivo possuem enunciados que nos levam a partir do passado à memória e às lembranças. Esse percurso é permeado de diversas zonas virtuais que são, posteriormente, direcionadas aos atuais.

> A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer

> e do que fica fora de nossa prática discursiva (FOUCALUT, 1997, p. 151).

A arqueologia de Foucault (apud DELEUZE, 2006a) pode ser concebida como um arquivo audiovisual. Cada época, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que faz sobre si mesma e assim se pode dizer, à medida em que uma época não preexiste aos seus enunciados e a suas visibilidades, que a arqueologia não se preocupa apenas com o passado. Tem-se, também, uma arqueologia do presente sempre sendo feita.

Como memória-duração, o arquivo estabelece que os enunciados são multiplicidade diferente de múltiplos e que fazem diferença de si rizomaticamente. Isso leva a que se busque os enunciados num jogo de relações.

> O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual (TARKOVSKI, 1990, p. 64).

O processo de desenvolvimento da memória pode começar com uma expressão, na qual a sua forma vai definir um campo de dizibilidade (onde estão os enunciados). Então, a forma do conteúdo definirá um local de visibilidade (aqui estão as imagens). Assim, cada imagem de arquivo vai implicar uma repartição entre o enunciável e o visível. O enunciável vai determinar o visível (que são as formações não-discursivas). É importante ressaltar que, segundo Deleuze (2006a), há diferença de natureza entre eles. O que se vê não está no que se diz.

Portanto, quando nos deparamos com imagens de arquivo, devemos perceber que elas possuem formas de luz que distribuem o “claro” e o “escuro”, o visto e o não visto. Dessa maneira, é no “claro” das imagens de arquivo, no já visto, que a memória é ativada. Pode-se dizer que é como uma estrela que brilha mais forte que as outras e desperta em nós uma lembrança, colocando em movimento o processo sígnico da imagem, por exemplo. Percebe-se que as imagens de arquivo estão ligadas à duração como memória do audiovisual.

2 Imagem de arquivo e imagem-cristal

Segundo Deleuze, a imagem-cristal está ligada àquela imagem atual que possui uma imagem virtual que a ela corresponde. Seria um duplo ou um reflexo que é formado por uma imagem bifacial. Esse circuito mais estreito entre o objeto e a memória leva a um ponto de indiscernibilidade, constituído pela coalescência entre a imagem atual e a imagem virtual.

> É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura (DELEUZE, 2005, p. 88).

Para Deleuze o virtual é o ser como puro devir. Assim, realizando uma aproximação com as imagens de arquivo, podemos dizer que estas são imagens-cristal, pois são virtualidades que se tornam atuais no que estão nos mostrando ao mesmo tempo em que não passam de uma virtualidade. Tais imagens são especulares, pois há uma indiscernibilidade entre o atual e o virtual, onde cada imagem tem a sua referência espelhada, seja no presente, no passado ou em direção ao futuro. Aqui, pode-se fazer uma relação com o arquivo que, segundo Derrida (2001), mais do que uma coisa do passado, deveria, antes disso, por em questão a chegada do futuro.

Portanto, mais do que haver a coexistência do passado com o presente, é fundamental perceber que a imagem-cristal está ligada ao futuro. Da mesma maneira está o arquivo. Conforme Derrida, "O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro" (DERRIDA, 2001, p. 31). No centro da relação entre os dois (imagem-cristal e arquivo) está a duração. Assim, a imagem de arquivo é uma imagem-cristal na qual se nota o tempo através do cristal, pois, nele, se percebe sempre o jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou em sua diferenciação.

Na coexistência virtual de vários tempos que estão no arquivo encontram-se restos que vão exercer a atividade de promessa. Tais restos são marcas que conservam o passado, fazem passar o presente e se lançam ao porvir. De certa forma, pode-se dizer que os restos são levados a uma zona de indiscernibilidade, onde o arquivo é cristalizado em algo que parece ser único (mesmo que saibamos da distinção entre atual e virtual existente no cristal).

Assim, o arquivo nos leva do passado ao presente e ao futuro. Isso ocorre, também, com a imagem-cristal, na qual a imagem atual e a virtual coexistem e se cristalizam, entrando em um circuito que nos leva de uma a outra, como se formassem um único circuito. Vale a pena ressaltar que o atual e o virtual não param de trocar de posição e, apesar de serem indiscerníveis, são distintos.

O cristal se distingue sempre se desdobrando sobre si mesmo. Dessa forma, a distinção entre as imagens atuais e virtuais nunca acaba de se reconstituir, ou seja, a sua diferenciação não chega ao fim, já que é através desse circuito que se passa de umas às outras. Percebe-se, então, o tempo constituindo a imagem-cristal:

> O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado (DELEUZE, 2005, p. 102).

Portanto, mais do que dar a ver o tempo em dois jorros, na imagem de arquivo o cristal revela três fundamentos ocultos no tempo, ou seja, o dos presentes que passam, o dos passados que se conservam e o dos futuros que estão por vir. Há, em imagens de arquivo, três imagens-tempo diretas que são possíveis, uma fundada no passado, outra no presente e, ainda, outra no futuro.

Tal colocação engloba estas imagens de arquivo no seu viés auto-referência e cristal. Sendo assim, é a memória como duração que perpassa e faz pensar o arquivo.

3 Imagem-fantasma e as potências do falso

Para Felinto (2008) os fantasmas são *entidades culturais* e estão relacionados a temas atuais, nas relações entre comunicação, cultura e aparatos tecnológicos. Ainda, destaca que nosso século tem sido comparado a um grande espetáculo de imagens-fantasma que assombram a imaginação das pessoas a todo instante.

Os meios de armazenagem audiovisual são uma espécie de repositório das memórias do passado. Dessa forma, proponho aqui uma primeira aproximação que

relaciona as imagens espectrais às imagens de arquivo e chego a seguinte consideração: as imagens de arquivo são fantasmas, ou seja, repositórios das imagens do passado.

Esta noção é possível a partir das idéias apresentadas por Felinto[4]. Então, relacionando o fantasma (aqui sempre ligado à imagem de arquivo) à imagem-cristal, percebo alguns conceitos que me interessam, como: repetição sinistra, imagem instável, entidade das margens, que habita um território impreciso; localiza-se na dimensão do "entrelugar". Chego, então, à consideração de que a imagem-cristal de Deleuze pode ser relacionada à imagem espectral de Felinto, inicialmente, por meio de características como o duplo e a indiscernibilidade.

Segundo Felinto (2008), a aparição de um duplo, como acontece com o fantasma, vai provocar uma sensação de estranheza. O duplo traz de volta algo que deveria estar morto. Isso dá a sensação de que algo está fora do lugar. As imagens de arquivo[5] são como esse duplo, pois são imagens que, em princípio estavam mortas, mas ao terem uma nova utilidade voltam à vida. Portanto, temos imagens duplas, espectrais, mortas e vivas ao mesmo tempo. Imagens de arquivo são imagens cristalizadas na sua morte e na sua vida, coexistindo.

O duplo fantasmático pode ser estranho e familiar ao mesmo tempo. Tal característica só é possível devido à característica de "entrelugar" que as imagens de arquivo possuem: há nelas a coexistência de passado e presente por meio de imagens virtuais e atuais ao mesmo tempo. Virtuais e estranhas para quem não as tem na lembrança e atuais e familiares para quem, ao contrário, possui conhecimento anterior acerca delas. Também pode-se dizer que são atuais e estranhas quando estão sendo utilizadas em um novo produto, mas o espectador não possui conhecimento anterior sobre elas (não conhece a sua origem), e virtuais e familiares no momento em que, utilizadas em um novo produto, quem observa tem a lembrança de sua origem mas não tem (ainda) uma percepção sobre esta nova atualização. Portanto, a atualização ainda está apenas em potência.

> Como fantasma, o duplo é uma *imagem* que captura nosso olhar e o conduz ao território da estranheza. Não é à toa que a figura do duplo apareça com freqüência associada aos espelhos (...). O espelho é

[4] Felinto (2008, p. 21) apresenta quatro concepções de fantasma: a. ele é um momento congelado no tempo, uma repetição sinistra; b. ele é uma imagem instável; c. ele é uma entidade das margens, que habita no território impreciso *entre* a vida e a morte; localiza-se na dimensão do "entrelugar"; d. ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada.

[5] Toma-se como imagens de arquivo todas aquelas que são novamente utilizadas em produtos audiovisuais fora de seus contextos originais.

> aquele espaço estranho, inquietante, no qual temos a impressão de nos externalizar e duplicar (FELINTO, 2008, p. 38).

A indiscernibilidade é uma característica que liga a imagem-cristal ao duplo. Felinto expõe que "os duplos eclodem dos espelhos, como espectros sinistros que cruzam as fronteiras entre mundos e confundem as relações entre objeto e imagem" (2008, p. 40). Diante dos espelhos a imagem-cristal é como o fantasma, possuindo um duplo, o qual é a coexistência de passado e presente. Ali não se sabe o que é objeto e o que é reflexo, havendo um entendimento de que há dois momentos distintos, mas que não são possíveis de discernir.

> O duplo leva a um determinado raciocínio ao anunciar o fim na morte e, também, no desejo de vencê-la, superando esse término. O fantasma é o duplo que volta para perturbar a ordem das coisas; para deslocar o tempo de seus alicerces (FELINTO, 2008, p. 48).

Percebe-se, então, um circuito entre o objeto e a memória que leva a um ponto de indiscernibilidade. A imagem-fantasma, assim como a imagem-cristal, possui a coalescência entre a imagem atual e a imagem virtual.

Outra característica que se percebe na imagem-fantasma é a repetição. As entidades espectrais são uma repetição perturbadora. Segundo Felinto (2008), o fantasma repete a última imagem do morto. O fluxo temporal é interrompido por meio do retorno e da repetição. Entretanto, as imagens de arquivo podem ser consideradas como repetições (retornos) com diferenças. Portanto, a imagem de arquivo é um fantasma que sempre pode assombrar, devido ao fato de não ter partido completamente e por continuar a retornar. A imagem espectral, ao retornar como imagem de arquivo, volta como outra. É o legítimo eterno retorno. Nesta nova utilização podem ser comparadas a fantasmas, trazendo uma expressão do retorno de algum conteúdo que estava potencialmente reprimido e que agora é atualizado.

A convergência de tecnologias e a decorrente "democratização" por meio da facilidade de acesso a equipamentos e programas para a realização audiovisual (seja amadora ou profissional) fez surgir um novo tipo de obra baseado no retorno das imagens-fantasma, no eterno devir que estão em potência. Se no passado as imagens de filmes só eram vistas por meio do cinema e da televisão, supõe-se que o que se via eram realmente aquelas imagens originais, ou seja, eram as "verdadeiras" imagens que compunham tais obras. Com o passar do tempo, e a partir da entrada de tecnologias de

vídeo para amadores, como o suporte VHS, diversas experiências com edição de imagens de arquivo começaram a ter possibilidades infinitas.

Na atualidade, com os "bancos de imagens mundiais", como *You Tube*, temos à disposição milhares de vídeos sobre os mais variados assuntos. Isso faz com que se perca, muitas vezes, a referência original das imagens utilizadas. Tal fato ocorre por estarmos na chamada "Era da Iconofagia" de que fala Norval Baitello Júnior, na qual as imagens passam a se alimentar de imagens. Portanto, os realizadores audiovisuais da internet são famintos por imagens já realizadas e utilizadas em algum produto audiovisual. Os resultados são muitos vídeos feitos por meio de montagens de imagens de arquivo.

Além disso, há outro fenômeno que ocorre nestes vídeos disponíveis no *You Tube*. Se antes para uma pessoa conhecer um filme como a experiência do cineasta russo Lev Kulechov, a mesma teria que ter assistido no cinema, na televisão ou por meio de uma fita VHS alugada em uma locadora, na atualidade ao realizar uma pesquisa no *You Tube* sobre essa experiência, o internauta tem uma infinidade de possibilidades do filme de Kulechov. Disso decorre uma constatação: a potência do falso está presente em grande escala na *web*, à medida que os originais passam a ser fugidios, quando a pessoa que faz a sua busca nunca teve contato anterior com o que procura.

Portanto, as imagens de arquivo utilizadas nos vídeos da internet passam a ser falsos fantasmas, os quais não são baseados em passados necessariamente verdadeiros. Esta utilização de falsas imagens-fantasma não é exclusividade da web, pois o cinema possui experiências atuais, além de diversas outras ao longo de sua história.

A sensação é de que os realizadores de obras audiovisuais que utilizam a falsa imagem-fantasma procuram trabalhar a sua montagem sobre a narração cristalina da qual fala Deleuze. Isso está ligado à noção de imcompossibilidade, que a seguir será discorrida.

Deleuze (2005) cita duas formas de narração: a orgânica e a cristalina. A primeira é baseada no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores. Nesta os personagens reagem ou agem para desvendar situações. Mesmo na ficção, ela é uma narração que almeja ao verdadeiro. O tempo é cronológico, depende do movimento e é concluído no espaço. Já a narração cristalina faz desmoronar os esquemas sensório-motores e dá lugar a situações óticas e sonoras puras. O espaço se torna desconectado, sendo puramente ótico, sonoro e até mesmo tátil. Os caracteres presentes neste tipo de espaço são apresentações diretas do tempo, implicando relações não localizáveis. "Não

temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. (...) Temos um tempo crônico, não cronológico, que produz movimentos necessariamente "anormais", essencialmente "falsos" (DELEUZE, 2005, p. 159). No regime cristalino as duas imagens-tempo diretas são percebidas por meio de situações óticas e sonoras puras.

Um ponto que Deleuze destaca é o fato de que o tempo sempre colocou em crise a noção de verdade. "Se é verdade que uma batalha naval pode acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ela podia não acontecer)" (DELEUZE, 2005, p. 160).

De acordo com Deleuze (2005), este paradoxo de Leibniz diz que a batalha naval pode ou não acontecer, mas não no mesmo mundo. A batalha acontece num mundo, não acontece em outro. Esses dois mundos seriam possíveis, entretanto não "compossíveis" entre si. Esta seria a noção de incompossibilidade, a qual diz que não é o impossível, mas somente o incompossível que procede do possível. Dessa forma, o passado deixa de ser verdadeiro, sem ter a necessidade de ser verdadeiro. A crise da verdade passa a conhecer uma pausa, mas não uma solução.

> Pois nada nos impedirá de afirmar que os incompossíveis pertencem ao mesmo mundo, que os mundos incompossíveis pertencem ao mesmo universo: "Fang por exemplo detém um segredo, um desconhecido bate à sua parte... Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem escapar, ambos podem morrer, etc... Você chega a minha casa, mas num dos passados possíveis você é meu inimigo, em outro, meu amigo... . É a resposta de Borges à Leibniz: a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por *presentes incompossíveis*, retomando *passados não-necessariamente verdadeiros*. (DELEUZE, 2005, p. 160).

Então, ao tratar as imagens de obras audiovisuais como atreladas a sensações sonoras e óticas puras não há a necessidade de que o passado seja verdadeiro. A partir dessa ideia a narração deixa de ser verídica e se faz essencialmente falsificante. "É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes incompossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros" (DELEUZE, 2005, p. 161). A narração falsificante, além de estar ligada à indiscernibilidade do real e do imaginário, coloca no passado

alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso. Tem-se, então, o falso como potência artística e criadora.

Parece ser neste tipo de potencialidade que algumas obras audiovisuais contemporâneas tem se baseado para desenvolver narrativas cristalinas que estão ligadas a situações óticas e sonoras puras. Percebe-se isso naquelas imagens ou situações em que se tem passados não-necessariamente verdadeiros. Tais artifícios podem ser notados em alguns produtos como: os filmes "Contatos de Quarto Grau" e "Atividade Paranormal", o programa de televisão "No Estranho Planeta do Seres Audiovisuais" e infinitas montagens disponíveis em sites da internet que utilizam imagens de arquivo como se fossem verdadeiras. Entretanto, são falsas imagens-fantasma, pois são produzidas como se fossem verídicas. A potência do falso rege o princípio da produção das imagens de tais obras.

Estes tipos de audiovisuais utilizam a potência do falso como sua fonte de inspiração, nas quais as imagens são produzidas a partir de um passado que não seja necessariamente verdadeiro ou que do possível proceda o impossível. Tais produtos da contemporaneidade ainda utilizam uma matéria-prima baseada em imagens de arquivo, ou seja, imagens-fantasma. Neste caso, mais especificamente, são falsas imagens de arquivo. Portanto, se tem falsos fantasmas assombrando o espectador.

A narração falsificante, ao contrário da verídica, quebra o sistema do julgamento. Segundo Deleuze (2005), isso ocorre porque a potência do falso vai afetar tanto o investigador e a testemunha quanto aquele que é o culpado. Portanto, no momento em que um espectador não sabe que está assistindo a falsas imagens de arquivo (pois as têm como verdadeiras) sua posição pode tender a não questionar ou não investigar se estas imagens-fantasma são falsas. Em Bergson se pode pensar um pouco sobre isso.

Segundo o autor, todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras, entretanto uma prevalece sobre as demais, à medida que a pessoa não a conhece apenas de fora, por meio de percepções. Esta imagem, de acordo com Bergson (2006) é conhecida de dentro, por meio de afecções: é meu corpo.

> Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo de universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo é fornecido por meu corpo (BERGSON, 2006a, p.12)

Nota-se, então, que a narração falsificante por meio de falsas imagens-fantasmas, necessita do corpo do espectador para que se atualizem. Nisso não há nada de diferente em relação a todos os outros tipos de imagens. O que se pode dizer é que no momento em que o espectador toma a sua posição prévia em relação àquela imagem que observa (mesmo sem julgar se é uma imagem-fantasma "verdadeira" ou uma imagem-fantasma "falsa"), ele está restituindo o movimento e o tempo dela. Seja qual for a sua posição, ele está atualizando a potência do falso e produzindo algo novo, ou seja, há uma atualização de uma potência criadora.

Quando se fala em situações óticas e sonoras puras, percebe-se que há um rompimento com um modelo de verdade e se tem descrições cristalinas. Com isso há uma subversão das relações entre o real e o imaginário. É aqui neste cinema do "visível" que se encontram as potências do falso. As imagens deste sistema cristalino fazem nascer uma coalescência entre uma imagem-sonho e uma imagem-real, por exemplo.

> Não temos como saber onde começa um sonho e onde ele termina. O princípio de realidade, em que os acontecimentos da cena dramática deveriam supostamente estar calcados, é implodido. As imagens-sonho e as imagens-real são subsumidas por uma nova imagem, regida pelo signo do cristal: a imagem-cristal (Vasconcellos, 2006, p. 145).

É esta imagem-cristal que tem a potência de atualizar, de fazer surgir a falsa imagem-fantasma. Isso pode ser percebido a partir do momento em que se tem, nos produtos audiovisuais, imagens atualizadas que têm a potência de serem "sonho" ou "real" ao mesmo tempo. O signo do cristal traz em si a coalescência e a indiscernibilidade entre dois ou mais tipos de imagens.

A narração passa a ser temporal e falsificante, não havendo um encadeamento de descrições reais. Tem-se nas imagens utilizadas a formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso, as quais são complementares. Segundo Deleuze (2005), este novo estatuto da imagem faz surgir um novo pensamento: o falsário (neste caso, o diretor) passa a ser o próprio personagem do cinema. Pode-se pensar que o realizador de um filme com falsas imagens de arquivo é o falso personagem fantasma que narra o filme. Tal colocação refere-se às supostas imagens de arquivo que são utilizadas como personagens principais nas narrações das obras. E é isto exatamente que este artigo está propondo aqui: refletir acerca de falsas imagens de arquivo que se tornam falsos fantasmas e que tem em si a base da narração do produto audiovisual na qual estão inseridas. Dessa forma, tais imagens passam a ser o personagem (principal) da obra. E,

assim, tem-se a potência do falso e o realizador assumindo o lugar de personagem principal dentro das imagens que compõem a obra audiovisual. Afinal, o falsário é uma figura que impregna todo o filme.

Referências bibliográficas

BAITELLO , Norval Jr. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura.** São Paulo: Hacker Editores, 2005

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. **Memória e vida.** São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 2006a.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** São Paulo: Perspectiva: 2006b.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FELINTO, Erik. **A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

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