

Sobre Parente, André (org). *Cinema/Deleuze*. Campinas/SP: Papirus, 2013, 288 pp., ISBN: 978-85-308-1055-9

por Régis Orlando Rasia*



André Parente é organizador dos textos do livro *Cinema-Deleuze* (2013). Na abertura do compêndio, o teórico brasileiro relata o seu percurso como pesquisador ao lado de Deleuze: Parente foi orientado pelo filósofo francês na Universidade Paris 8 em 1982, e compartilha desta experiência retomando algumas questões da sua tese de doutoramento, publicada como *Narrativa e modernidade: o cinema não-narrativo do pós-guerra* (Parente, 2000).

A influência do pensamento de Deleuze em estudos de cinema é significativa; seu legado pode ser percebido neste compilado textual, como coloca Parente a respeito das escolhas dos artigos.

[...] Não são comentários e exegeses da taxonomia deleuziana dos tipos de imagens e signos cinematográficos, nem tampouco aplicações dos conceitos deleuzianos. Trata-se de valer-se dos conceitos deleuzianos para criar novos movimentos, mostrar que seu pensamento se aplica a outros cineastas e a outros campos de experiência da arte cinematográfica, em razão sobretudo da aparição de um novo campo de criação, na interseção do cinema, da arte contemporânea e das novas mídias (11).

O livro se divide em três partes. Na primeira delas, *Ampliando a taxonomia deleuziana*, Parente agrupa os artigos que demonstram “a possibilidade de pensarmos o ‘cinema dos primeiros tempos’, por um lado, e o ‘pré-cinema e pós-cinema’, por outro [...]” (11).

Beatriz Furtado abre o bloco desta primeira parte com o texto “A imagem-intensidade no cinema de Sokurov”. Através do cinema de Sokurov, Beatriz busca entender o cinema “não pelos índices de realismo ou de aproximação entre as formas e o mundo visível, mas por aquilo de que o cinema é capaz: captar e compor mundos sensíveis” (15). Para ela “o conceito de imagem-intensidade é uma proposição para designar uma possibilidade: a de uma imagem que se produz como resultado de uma intensa concentração ou de uma intensa dilatação do tempo” (23).

Versado sobre um dos movimentos mais experimentais do cinema brasileiro, o segundo texto, de Luiz Cláudio da Costa, “O cinema marginal: a imagem-oscilação e a imagem-inação”, analisa essas *imagens* em filmes de Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Luiz Cláudio da Costa cita que a oscilação, característica dos filmes marginais, trata de “potencializar o domínio da visualidade e sua irredutibilidade em relação à representação” (51). A respeito da imagem-inação “o meio (a situação) não é a potência para uma ação, mas a impotência que cria uma imagem-inação” (45).

Marcelo Carvalho conceitua o que ele chama de *já cinema* em “Já cinema: uma proposta deleuziana para o cinematógrafo”. As questões levantadas por Carvalho dimensionam o invento dos irmãos Lumière sobre as passagens e momentos “em que não há cinema para uma nova situação em que o cinema passa a existir” (53), retomando o pensamento de Bergson (intercessor caro aos conceitos de Deleuze): “se toda imagem já for, por si só, imagem de transição, passagem para outras imagens, como na concepção de Henri

Bergson (todo o universo material é composto por imagens que se conectam a todas as outras imagens por todos os seus pontos)” (54).

Daniel Birnbaum, em seu artigo “Quem é “mim” hoje? A construção do ser no *Der Sandmann* de Stan Douglas”, analisa a instalação do artista multimídia canadense. Para Daniel, a obra de Douglas permite uma análise das relações do tempo, recorrendo então às significativas reflexões de Deleuze. Interessante é o recorte de Daniel sobre movimento dos conceitos –“cada obra precisa de seus próprios conceitos e de sua própria teoria”, dessa forma, a obra de arte é o próprio movimento: “teorizá-la requer pouco mais do que seguir de perto o itinerário conceitual e os modos de subjetivação envolvidos” (78)–.

O texto “À margem do tempo”, de Katia Maciel, analisa a instalação de André Parente desdobrada no conto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio”. No conto, o rio tem duas margens; Guimarães Rosa conta a terceira. Segundo Maciel:

Se a filosofia do tempo resulta no pensamento deleuziano da diferença na literatura, o conto de Guimarães forma na escrita a imagem direta do tempo, ao figurar no filho uma lembrança que não para de atualizar no presente o passado infinito que não passa no ir e vir do rio, na ida e volta da canoa, na margem da vida, na terceira margem do tempo (86).

No artigo “Os três regimes deleuzianos da imagem cinematográfica em *Alphaville*”, André Parente trata da ambiguidade desse longa de Jean-Luc Godard, ao criar um filme em “que o simulacro é pura linha de fuga, vontade de potência [...]” (93). Parente vai além do cinema em película e fala do vídeo, outra experiência de Godard com *Histoire(s) du cinéma*. Os filmes-vídeos de Godard, como coloca o teórico, marcaram profundamente o campo das imagens, anunciando a emergência da imagem-informação, do cinema que vai surgir da “mesa de edição” dos videojockeys (VJs) de hoje, antecipando o

trabalho de edição ao vivo realizado por cineastas e artistas como Peter Greenaway. Deleuze, na conclusão de *Imagem-tempo* (2005), evoca a televisão, a informação e, sobretudo, a “mesa de edição”. Para ele, todo o problema está em como criar uma linha de fuga em um mundo capturado pela imagem-informação. No final desse artigo, como introdução para o segundo bloco de textos, André Parente retoma o “terceiro tipo de imagem de cinema” (95), uma imagem que difere do cinema da imagem-movimento e do cinema da imagem-tempo ao prenunciar a questão da sociedade de controle.

Na segunda parte, *Para além da imagem-movimento e da imagem-tempo*, estão reunidos os artigos que mostram o pensamento de Deleuze sobre o cinema como potencialidades e permitem pensar o campo ampliado da arte contemporânea, as videoinstalações, as instalações interativas propiciadas pelos meios digitais, o cinema expandido, o cinema imersivo e, por vezes, interativo das instalações audiovisuais contemporâneas.

“Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura”, de Nelson Brissac Peixoto, abre o bloco de pensamento recorrendo ao conceito de *passagem* de Walter Benjamin. Para Peixoto, “a paisagem contemporânea é um vasto lugar de passagem” (99). As passagens (entre foto, cinema e vídeo – além da pintura e da arquitetura–) são constitutivas da atualidade das imagens; esta relação de passagens entre fotografia e pintura retoma “os pintores que se utilizam de recursos do instantâneo e fotografias que parecem anunciar, em plena era da computação gráfica, uma retomada de técnicas do pictorialismo” (99).

Os reflexos, as provocações de Deleuze, e a atualidade do seu pensamento podem ser percebidos no texto “A imagem-relação”, de Jean-Louis Boissier. O artigo dialoga com as mídias interativas e se aproxima, por exemplo, dos videogames. Para além da questão do game, o cinema interativo pode ser fotográfico –como aponta Boissier, “a relação é uma narrativa” (113)–. A

relação é primeiramente o que relata e depois o que religa, ao passo que a arte interativa está ligada a esse desdobramento de sentido; a imagem-relação “é jogável” e a jogabilidade “atesta a figurabilidade das relações” (123).

Em “Comentário sobre a imagem-agida, com base em imagem-tempo de Gilles Deleuze”, Jean-Louis Weissberg cita que “a imagem-agida resulta concomitantemente de um dado imaginário, interpretativo, e de um dado físico, intervencionista, por meio de interfaces” (143). O teórico versa as novas-imagens, “a imagem-agida” quando o “interacionismo se torna uma condição material da existência da mídia como, para o cinema, são a imagem projetada ou a difusão sonora” (150). A experiência da imagem-agida, ao contrário da experiência cinematográfica, consome naturalmente a duração, porque entrelaça a visão e ação.

No âmbito da emergência e de novos paradigmas da imagem, o texto de Antônio Fatorelli, “Imagem e afecção nas novas mídias”, trata de remontar a tese de Mark Hansen e versa o pensamento de Bergson (a partir dele, Deleuze desenvolve reflexões sobre tempo, ao distinguir dois regimes de cinema). Para Fatorelli “o debate contemporâneo acerca das novas tecnologias implicadas nos circuitos de produção, difusão e recepção de imagens reanima as proposições enunciadas por Bergson no contexto das relações não mediadas entre sujeito e objeto” (164).

No artigo de John Rajchman, “O tempo em Deleuze ou como a cinemática muda nossa ideia de arte”, são ativados alguns intercessores do pensamento de Deleuze: Paul Valéry e Walter Benjamin. Rajchman recorta em Deleuze a proposição dos “aparatos” por meio dos quais a sala escura do cinema pode ser vista como um *dispositif*. Para Rajchman, “o cinema é uma forma de ter ideias com imagens que apresenta uma nova ‘psicomecânica’, uma nova forma de nos afetar e ao nosso sistema nervoso” (173).

No outro texto do organizador do compêndio, “A imagem virtual”, Parente fala que a “realidade virtual é o sintoma de certas transformações pelas quais passa a nossa sociedade e que antecipam os fantasmas, medos e aspirações do próximo milênio” (193), além de retomar a classificação dos dispositivos virtuais de Jean-Louis Weissberg através dos seis diferentes modos de inter-relação do real com o virtual.

Na terceira parte do livro, *Revisão crítica*, os teóricos convocados fazem uma espécie de crítica interna do sistema-cinema criado pelo filósofo francês, muito embora, em vez de refutar os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, torna-os mais consistentes.

O primeiro texto que abre o bloco de artigos é uma palestra de Eric Alliez: “Representação da cinefilosofia deleuziana: em direção a uma política do cinema?”. O teórico traz a conclusão do artigo de Jacques Rancière “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema” (2001), o que faz jus à dialética da crítica ao mostrar que a teoria de Deleuze é animada e contrariada ao mesmo tempo.

“Na cabeça do espectador: Deleuze e a experiência cinematográfica”, texto de Dork Zabunyan, empenha-se em entender o efeito do filme no espectador em esparsas citações de Deleuze. Embora a estética da recepção seja inexistente em Deleuze, o teórico visa, com seu artigo, uma análise da recepção da imagem-cinema.

“A fábula cinematográfica de Jacques Rancière”, de Eduardo Pellejero, retoma a crítica de Rancière sobre a modernidade cinematográfica defendida por Deleuze. Rancière repara que o cinema “não é simplesmente o nome de uma arte cujos procedimentos se deduziriam da sua matéria e do seu dispositivo técnico próprios” (*apud* Pellejero, 228). Ele defende que o cinema, ou fábula,

como denomina o teórico, é mais bem compreendido com base na sua pertença ao regime estético da arte.

“Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze”, de Raymond Bellour, trata de pinçar a atualidade do pensamento do filósofo. Retoma a importância de outros livros, *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, até chegar ao domínio do cinema. Para Bellour, “Deleuze se decide, um belo dia, após ter visto muitos filmes em sua vida de filósofo, a encarar o cinema [...] não simplesmente porque ele também tem, como outros, ideias sobre o cinema, mas para recuperar, à sua maneira, o campo do cinema” (233). O mais interessante do recorte de Bellour é perceber o quanto estamos presos à taxonomia, “os conceitos se ordenam e progridem uns em relação aos outros, mas na proporção em que cada conceito está também encarnado num nome, em corpos, numa obra, num corpo de obras ou de épocas” (238).

Para fechar os artigos do livro, no último dos textos de André Parente “As virtualidades da narrativa cinematográfica” vêm à tona os povoamentos das imagens técnicas –fotografia, cinema, vídeo, imagem de síntese, realidade virtual–. No artigo, Parente remonta alguma das grandes teorias da narrativa, relações e noções de narrativa e tempo e as oposições levantadas por Deleuze, Robbe-Grillet, Kubelka, Lyotard, entre outros. Dentre todas as questões e conceitos da narratividade e não narratividade, Parente entende que “a oposição não está entre imagem e narrativa, mas entre duas concepções da imagem e da narrativa, que se diferenciam radicalmente” (249).

O legado de Deleuze são os conceitos, as classificações e a potência do pensamento que propõe pensar a diferença. Ele não sugeriu uma teoria sobre cinema, mas sim sobre conceitos e as imagens do cinema. Ao fazer isto, ele evoca diversos intercessores como cineastas, filósofos, poetas etc. Deleuze se torna um dos grandes provocadores e mediadores do pensar as imagens na contemporaneidade, e é então que compreendemos a contemporaneidade das

reflexões/provocações lançadas pelo filósofo, não só nos livros de cinema, mas em toda sua bibliografia que é discutida no compêndio de textos *Cinema/Deleuze*.

* Régis Orlando Rasia é professor do bacharelado em audiovisual do Centro Universitário SENAC Santo Amaro. Doutorando em Mídias pela UNICAMP e mestre pela mesma instituição. Pós-graduado em Artes visuais: cultura e criação no SENAC Porto Alegre. Graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda pela UNIJUÍ.