



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

MAIARA MASCARENHAS DE LACERDA SILVA

**POR UMA HISTÓRIA DO “TEMPO”: A TEMPORALIDADE NAS FOTOGRAFIAS
FIXAS DE “LA JETÉE” (CHRIS MARKER, 1962)**

**SÃO CRISTÓVÃO
2024**



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

MAIARA MASCARENHAS DE LACERDA SILVA

**POR UMA HISTÓRIA DO “TEMPO”: A TEMPORALIDADE NAS FOTOGRAFIAS
FIXAS DE “LA JETÉE” (CHRIS MARKER, 1962)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva

**SÃO CRISTÓVÃO
2024**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586p Silva, Maiara Mascarenhas de Lacerda.
Por uma história do “tempo” : a temporalidade nas fotografias
fixas de “La Jetée” (Chris Marker, 1962) / Maiara Mascarenhas de
Lacerda Silva; orientador Renato Izidoro da Silva. - São Cristóvão,
SE, 2024.
242 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Cinema. 2. Tempo - Filosofia. 3. Memória. 4. Imagem (Filosofia).
I. Silva, Renato Izidoro da, orient. II. Título.

CDU 791.31:1

MAIARA MASCARENHAS DE LACERDA SILVA

**POR UMA HISTÓRIA DO “TEMPO”: A TEMPORALIDADE NAS FOTOGRAFIAS
FIXAS DE “LA JETÉE” (CHRIS MARKER, 1962)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva. (orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Hamílcar Silveira Dantas Júnior
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

São Cristóvão, 28 de agosto 2024

Em nome do “tempo”, da “memória” e das “imagens” de síntese e liberdade criativa, dedico esta pesquisa aos mais de 700 mil mortos e mortas (e aos seus familiares e amigos e amigas), no Brasil, devido à campanha de desinformação em massa e à canalhice, ambas praticadas pelos ditos responsáveis e cidadãos de bem, durante a Pandemia da Covid-19. Lamentavelmente; e, também do mesmo modo, dedico esta pesquisa aos mais de 35 mil mortos e mortas (e aos seus familiares e amigos e amigas), em Gaza, devido aos covardes e nefastos ataques, promovidos pelo Chefe do Estado de Israel em exercício, Benjamin Netanyahu, em sua guerra particular contra o povo palestino (e a humanidade), de 7 de outubro de 2023 para cá. O mundo não precisa de ungidos, sequer de mitos ou de morais austeras, tampouco de falsos profetas e/ou Messias!

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por tudo.

Agradeço aos meus amigos e familiares mais próximos – Déa, Cris, Tica, Marcella, Eduardo, Marcello e Dani – com quem eu tanto gosto de estar.

Agradeço muito a Renato Izidoro, meu orientador; e, também, coordenador do PPGCINE/UFS, pela acolhida, pelas conversas em Aracaju, pelo neopositivismo, pelas orientações, pela generosidade, pelos livros e artigos tirados da cartola.

Agradeço à Nina por topar ler e avaliar esta dissertação e me ajudar a fazer as pazes com a vida acadêmica.

Agradeço a Hamílcar por aceitar o convite para a minha banca de defesa, mesmo se tratando de uma dissertação (não deleuziana, mas) com Deleuze por todos os lados, rs...

Agradeço à Capes por todo o apoio financeiro. Sem ele, certamente, teria sido bem mais difícil tocar esta pesquisa; sobretudo, passar uma temporada tão bacana – e, academicamente, tão proveitosa – em Aracaju.

Agradeço aos profissionais e às profissionais de saúde e aos trabalhadores e às trabalhadoras dos serviços essenciais – motoristas de ônibus; garis; estoquistas de supermercados; funcionários e funcionárias das concessionárias de água, gás e energia; entregadores e entregadoras; entre outros(as) –, todos esses e essas que tanto se empenharam para que pudéssemos ficar em casa durante toda a loucura da Pandemia da Covid-19.

Nisso, agradeço também aos pesquisadores e às pesquisadoras de todos os locais e países do mundo que se esforçaram arduamente para desenvolver vacinas as quais nos prevenissem contra a morbidez da Covid-19; e, com isso, pudéssemos voltar à normalidade.

Ademais, agradeço ao SUS que, mesmo em tempos tão nebulosos e com tanta desinformação sobre as vacinas (e a pandemia), conseguiu vacinar milhões de brasileiros e brasileiras; e, com isso, salvar milhões de vidas.

Agradeço também à Aretha, secretária do PPGCINE/UFS, por toda a paciência e disponibilidade; e também aos meus colegas de mestrado e de UFS pelas conversas, pelas besteiras, pelas risadas: Anderson; João Paulo; Magno; Pablo; Marcelo; Ana Cláudia; Laura e Dantas.

Agradeço à Nilda, à Marta, à Dirce e a Roberto pela praia; pelos passeios; pela companhia amena; pela amizade; pela torcida.

Agradeço também à Luciana, à Ninoca, à Estéfane e à Adriana pelo cuidado. Os últimos anos não foram fáceis!

Agradeço a todos(as) os alunos e as alunas do estágio docente nas disciplinas de “Consciência Corporal” e de “Pesquisa e Docência em Educação Física I” da UFS; e a todos(as) os alunos e as alunas do estágio docente na disciplina de “Filosofia da Imagem” da UFPE. Também agradeço a todos(as) os inscritos e as inscritas no GT de Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade do Intercom NE 2024; bem como nas oficinas que ministrei nos Intercom NE 2017 e Intercom NE 2024. Pensar junto com vocês me foi muito importante!

Agradeço, ainda, a todos(as) aqueles e aquelas que, de 2016 para cá, me desafiaram (e/ou seguiram – ainda seguem – me desafiando), me mostraram coisas novas, me fizeram hesitar: Bruno; Afonso; Heitor; Ângela; Cícero; Romero; Evaniel; Marcos; Bia; Jean-Paul; Fernando; Didi-Huberman; Foucault; Dubois; Lissosvky; Guattari; Benjamin; Crary; Barthes; Deleuze; Bergson; Resnais; Chris Marker...

Por fim, minha eterna gratidão a Deus, ao Tempo, ao invisível pela presença intempestiva – tanto nos dias mais fabulosos, como nos dias mais doloridos e fatigantes – de escrita e revisão desta pesquisa.

ORAÇÃO DO BOI

Me dê tempo, meu Deus.
Os homens são tão afobados.
Faça com que eles compreendam:
eu não posso andar depressa.

Me dê tempo de comer.
Me dê tempo de caminhar.
Me dê tempo de dormir.
Me dê tempo de pensar.

Amém.

(GASZTOLD *in* ANDRADE, 2011, p. 165)

MASCARENHAS, Maiara. **Por uma história do “tempo”**: a temporalidade nas fotografias fixas de “La Jetée” (Chris Marker, 1962). 242 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

RESUMO

Tendo como base as discussões filosóficas de Henri Bergson e Gilles Deleuze, esta dissertação objetiva refletir sobre a questão do “tempo” (bem como sobre a experiência da “temporalidade”) a partir das fotografias fixas do filme “La Jetée” (Chris Marker, 1962). Para tanto, a pesquisa é estruturada em cinco capítulos. No primeiro, realizamos uma revisão teórica (um estado da arte) sobre o conceito de “tempo” – na qual utilizamos, como plano de expressão (de “imaginação”) da ontologia desse “tempo”, as técnicas do “cinema” e da “fotografia” –, baseada em Bergson, Barthes e Deleuze; e, também, na análise das 41 teses e dissertações encontradas na busca avançada da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD). Os segundo e terceiro capítulos discutem as categorias de “memória” e “imagem”, respectivamente; e suas inter-relações com o “tempo” e o “cinema”. O quarto capítulo foca nas reflexões de Gilles Deleuze sobre as relações entre “tempo”, “duração” e “cinema”, inspiradas pela filosofia de Henri Bergson. No quinto capítulo, analisamos o tema, os *frames* e as sequências fílmicas, além de certas estratégias estéticas de “La Jetée” – a saber, narração em *off*; fotografias fixas; montagem; imagem em movimento; entre outras – procurando desvelar, a partir da película, a experiência do “tempo” (e da “temporalidade”) e suas relações com a “memória”, as “imagens” e o “cinema” conforme discutido nos primeiros capítulos. Na busca, portanto, de não uma “imagem”, mas de (várias e heterogêneas) “imagens” do “tempo”, concluímos a nossa dissertação compreendendo que “La Jetée” (1962) – para além das clássicas discussões sobre cinema e/ou fotografia – trata-se, antes e acima de tudo, de um filme – de uma “imagem” – a respeito do problema do “tempo”. Assim, além de Bergson e Deleuze, autores como Barthes, Foucault, Crary, Benjamin, Agamben, Lissofsky, Didi-Huberman, Guattari e Dubois serão fundamentais para nossas discussões.

Palavras-chave: Tempo. Memória. Imagem. Cinema. “La Jetée”.

MASCARENHAS, Maiara. **Por uma história do “tempo”**: a temporalidade nas fotografias fixas de “La Jetée” (Chris Marker, 1962). 242 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

ABSTRACT

Based on the philosophical discussions of Henri Bergson and Gilles Deleuze, this dissertation aims to reflect on the issue of “time” (as well as the experience of “timeless”) based on the still photographs from the film “La Jetée” (Chris Marker, 1962). To this end, the research is structured into five chapters. In the first chapter, we conduct a theoretical review (a state of the art) on the concept of “time” – using the techniques of “cinema” and “photography” as a plane of expression (of “imagination”) for the ontology of this “time” – drawing on Bergson, Barthes and Deleuze, and analyzing 41 theses and dissertations found through an advanced search in the Digital Library of Theses and Dissertations (BDTD). The second and third chapters discuss the categories of “memory” and “image”, respectively, and their interrelations with “time” and “cinema”. The fourth chapter focuses on Gilles Deleuze's reflections on the relationships between “time”, “duration” and “cinema”, inspired by Henri Bergson's philosophy. In the fifth chapter, we analyze the theme, frames and film sequences, in addition to certain aesthetic strategies of “La Jetée” – namely, voice-over; still photographs; editing; moving images; among others – seeking to unveil, through the film, the experience of “time” (and “timeless”) and its relationships with “memory”, “images” and “cinema” as discussed in the earlier chapters. In the search, therefore, not for a single “image”, but for (multiple and heterogeneous) “images” of “time”, we conclude our dissertation by understanding that “*La Jetée*” (1962) – beyond the techniques of cinema and/or photography – is, first and foremost, a film – an “image” about the problem of “time”. That's why, in addition to Bergson and Deleuze, authors such as Barthes, Foucault, Crary, Benjamin, Agamben, Lisovsky, Didi-Huberman, Guattari and Dubois will be fundamental to our discussions.

Keywords: Time. Memory. Image. Cinema. “La Jetée”.

LISTA DE GRÁFICOS

Numeração	Título	Página
1	De alguma forma, a pesquisa responde ou procura responder - seja direta ou indiretamente - à pergunta “o que é o ‘tempo’?”	47
2	Análise das referências bibliográficas utilizadas nos 31 trabalhos que não respondem à pergunta “o que é o ‘tempo’?”	50
3	Das 31 pesquisas que não respondem nem diretamente, nem indiretamente à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, temos...	51
4	Independentemente, de responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, quantos trabalhos citam e/ou refletem - não necessariamente com profundidade - sobre as filosofias de Bergson ou Deleuze	56
5	Dos 15 trabalhos que não leram concomitantemente Bergson e Deleuze, quantos responderam à pergunta “o que é o ‘tempo’?”	57

LISTA DE FIGURAS

Numeração	Título	Página
1	Cone da Memória	66
2	Cone da Memória	166
3	Chris Marker e Alain Resnais	183
4	Chris Marker fotografado por Wim Wenders	184
5	Chris Marker e Claude-Jean Philippe ao fundo	184
6	Guillaume-en-Egypte (Chris Marker) em seu ateliê, fotografado por Agnès Varda	185
7	Retrato de Chris Marker, ele mesmo	185
8	Retrato dos primórdios de Chris Marker, publicado como parte de um artigo de Max Pol Fouchet, “Chris Marker, ou revelação através da ação”, maio de 1950	186
9	Epígrafe de resenha escrita em dezembro de 2013	196

LISTA DE SCREESHOTS

Numeração	Filme	Página
1	“Cidadão Kane” (Orson Welles, 1941)	74
2	“Lucy” (Luc Besson, 2014)	110
3	“Man with a movie camera” (Dziga Vertov, 1929)	137
4	“Man with a movie camera” (Dziga Vertov, 1929)	137
5	“Man with a movie camera” (Dziga Vertov, 1929)	137
6	“Man with a movie camera” (Dziga Vertov, 1929)	138
7	“Man with a movie camera” (Dziga Vertov, 1929)	138
8	“Je vous salue, Sarajevo” (Jean-Luc Godard, 1983)	170
9	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	188
10	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	189
11	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	198
12	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	199
13	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	200
14	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	200
15	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	201
16	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	204
17	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	205
18	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	205
19	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	206
20	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	207
21	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	207
22	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	208
23	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	208
24	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	208
25	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	209
26	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	209
27	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	209
28	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	210
29	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	210
30	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	210
31	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	211
32	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	215
33	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	216
34	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	216
35	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	216
36	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	218
37	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	218
38	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	219
39	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	219
40	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	219
41	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	220
42	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	220
43	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	220
44	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	221
45	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	221

46	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	221
47	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	222
48	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	222
49	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	222
50	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	223
51	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	230
52	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	230
53	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	230
54	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	231
55	“La Jetée” (Chris Marker, 1962)	231

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PPGCINE	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
UFS	Universidade Federal de Sergipe
PPGs	Programas de Pós-Graduação
PT-BR	Português Brasileiro
FPS	Frame por segundo
PPGCOM	Programa de Pós-Graduação em Comunicação
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
PPGF	Programa de Pós-Graduação em Filosofia

SUMÁRIO

SEÇÃO DA DISSERTAÇÃO	PÁGINA
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – UM CORPO CHAMADO “TEMPO”	25
1.1 UM BREVE ADENDO	26
1.2 SOBRE O FAZER CIENTÍFICO	27
1.3 RESULTADOS DE UMA BUSCA AVANÇADA NA BDTD SOBRE “TEMPO” E “CINEMA”	43
1.4 POR UMA PROVA MATERIAL DO “TEMPO”: AFINAL, EM LINHAS GERAIS, O QUE É O “TEMPO”, QUAL A SUA NATUREZA CORPÓREA E COMO PROVÁ-LO?	61
CAPÍTULO 2 – COMENTÁRIOS SOBRE “TEMPO”, “MEMÓRIA” E “CINEMA”	78
2.1 PEQUENA INTRODUÇÃO OU PREÂMBULO	79
2.2 NOTAS SOBRE “TEMPO”, “MEMÓRIA” E “CINEMA”	80
CAPÍTULO 3 – COMENTÁRIOS SOBRE “TEMPO”, “IMAGEM” E “CINEMA”	122
3.1 PEQUENA INTRODUÇÃO OU PREÂMBULO	123
3.2 NOTAS SOBRE “TEMPO”, “IMAGEM” E “CINEMA”	124
CAPÍTULO 4 – NO CORAÇÃO DE GILLES DELEUZE: OU NA ASA DAS “IMAGENS” HETEROGÊNEAS	152
4.1 INTRODUÇÃO OU PREÂMBULO	153
4.2 NO CORAÇÃO DE GILLES DELEUZE	159
4.3 DA “DURAÇÃO” E DO “TEMPO”	162
4.4 DO “NÃO-CINEMA”, DAS “DIFERENÇAS DE GRAU” E DAS “DIFERENÇAS DE NATUREZA”	165
CAPÍTULO 5 – A TEMPORALIDADE DAS FOTOGRAFIAS FIXAS EM “LA JETÉE” (CHRIS MARKER, 1962)	176
5.1 PEQUENA INTRODUÇÃO OU PREÂMBULO	177
5.2 PEQUENA ANEDOTA DA ANEDOTA SOBRE CHRISTIAN, CHRIS, MARC E RESNAIS	179
5.3 SOBRE “IMAGENS” INDIRETAS E DIRETAS DE CHRIS MARKER, ELE MESMO	180
5.4 A TEMPORALIDADE NAS FOTOGRAFIAS FIXAS DE “LA JETÉE” (CHRIS MARKER, 1962)	195
CONSIDERAÇÕES FINAIS	232
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	237
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	245
ENTREVISTAS, AULAS E OUTROS DOCUMENTÁRIOS	246
APÊNDICE 1	247

INTRODUÇÃO

Para facilitar a introdução desta pesquisa, centraremos a abordagem do nosso preâmbulo em quatro aspectos: o tema; a importância de Chris Marker para a Teoria e a História do Cinema; o filme “La Jetée” (nosso artefato); e, por fim, os 5 capítulos da dissertação.

Isso posto, já podemos dizer que, tendo como base as filosofias propostas por Henri Bergson, em 1889-1934; e, por Gilles Deleuze, em 1953-1991, a presente dissertação se propõe a refletir sobre a questão do “tempo” (bem como sobre a experiência da “temporalidade”) – e suas relações com a “memória”, a “imagem”, o “cinema” e a “fotografia” – a partir das fotografias fixas do filme “La Jetée” (Chris Marker, 1962).

Sobre Chris Marker e conforme discutiremos mais detidamente no capítulo 5, Philippe Dubois defende que ele é, juntamente a Jean-Luc Godard, um dos “dois maiores cineastas-pensadores da segunda metade do século XX” (DUBOIS, 2004, p. 26). Enquanto Alain Resnais pontua: “existe uma teoria que circula, e com um certo fundamento, segundo a qual Chris Marker seria um extraterrestre. Ele tem aparência humana, mas a verdade é que vem do futuro ou de um outro planeta” (RESNAIS in GAUTHIER, 1962, p. 52-53, livremente traduzido¹). Ou seja, na História do Cinema, ao que tudo indica, Chris Marker representa um pensamento divergente e original.

Na antiguíssima versão do famoso “Dictionnaire des Cinéastes” (Collections Microcosme des Éditions du Seul, 1965) de George Sadoul, encontramos o verbete “Chris Marker” que o define como um cineasta “sarcástico e confiante, sóbrio e brilhante” (SADOUL, 1965, p. 185, livremente traduzido²). Sadoul também coloca que André Bazin percebe Marker como um sujeito pertencente a uma geração de escritores ciente do poder das imagens visuais; mas que, ainda assim, não estava disposta a, tampouco pretendia sacrificar a linguagem sonora (isto é, as “imagens” sonoras). Nesse sentido, Bazin segue exemplificando que “Le Joli Mai” (Chris Marker, 1953) é um filme feito com “câmera ao vivo” (IBIDEM, livremente traduzido³), cuja montagem de “imagens” visuais e palavras (“imagens” sonoras) é o que mais se sobressai na película.

¹ “Il y a d’ailleurs une théorie qui circule et qui n’est pas sans fondements et selon laquelle Marker serait un extraterrestre. Il a l’apparence d’un humain, mais il vient peut-être du futur ou d’une autre planète” (RESNAIS in GAUTHIER, 1962, p. 52-53).

² “Sarcastique et convaincu, sobre et brillant” (SADOUL, 1965, p. 185).

³ “Caméra vivant” (IBIDEM).

Por sua vez, a clássica obra de David Bordwell e Kristin Thompson intitulada “Film Art: an introduction” (segunda impressão datada de 1980) também trata de Chris Marker. Num dos primeiros e mais importantes capítulos teóricos sobre o som no cinema, Bordwell e Thompson observam Marker preocupado com a capacidade de o som (a “imagem”, a paisagem sonora) alterar nossa percepção das “imagens” visuais. Por isso, citam como exemplo “Lettre de Sibérie” (Chris Marker, 1957), em que se demonstra como o som (a “imagem” sonora) dirige a nossa atenção dentro da “imagem” visual. No filme, três quadros de uma mesma “imagem” visual são apresentados com três narrações diferentes (isto é, três “imagens” sonoras diferentes); conduzindo-nos, propositadamente, à possibilidade de três percepções singulares para uma mesma e única “imagem” visual.

A artesanaria de Chris Marker, destacada, por Bordwell e Thompson, em “Lettre de Sibérie” (1957), ao lidar (e precisamente brincar) com a síntese disjuntiva entre “imagem sonora” e “imagem visual” é também um aspecto que trataremos melhor no capítulo 5: ou seja, momento de análise de “La Jetée” (1962). Dentro desse contexto, aliás, é importante dizer que, não por acaso, Bordwell e Thompson também comentam sobre a grande eficácia de “La Jetée” – um filme feito predominantemente com fotografias fixas –, enfatizando originalidade, cuidado e consistência com que é feita a justaposição de sons, ritmos e *frames*.

Quanto às referências e tendências estéticas, podemos dizer que Chris Marker flerta com a gramática cinematográfica da conhecidíssima Nouvelle Vague. Devido ao teor engajado de sua obra, no entanto, Chris Marker termina por se distanciar dos temas mais universais e razoavelmente apolíticos que caracterizariam o perfil de muitas obras desse movimento.

Nessa tendência, podemos ainda distinguir notoriamente que, tal como Godard, Resnais, Varda, Franju e Demy, Marker também se situa num grupo de esquerda no contexto da própria Nouvelle Vague. É o que descreve Geneviève Sellier em seu contundente livro “Masculine Singular: French New Wave Cinema” (2008), pontuando sobre a existência de um “grupo à esquerda da Nouvelle Vague”, preocupado com minorias, questões políticas e sociais:

O “Grupo da Margem Esquerda” [...] inclui, notavelmente, Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Agnès Varda e Jacques Demy, os quais compartilham da ideia, já explicitamente praticada em alguns de seus curtas, de que experiências estilísticas podem ser articuladas com um compromisso político progressista. Neste aspecto, esses cineastas podem ser fortemente distinguidos dos do grupo *Cahiers*,

cujos membros eram mais inclinados a defender uma moderna forma de “arte pela arte” (SELLIER, 2008, p. 211, livremente traduzido⁴).

Dentro do chamado “The Left Bank Group” (SELLIER, 2008), **Chris Marker combinou o rigor estilístico da Nouvelle Vague com uma profunda necessidade de afirmar o seu ponto de vista sobre as coisas do mundo** – esse, aliás, é mais um ponto que trataremos no capítulo 5. E, com isso, produziu uma série de filmes de teor politicamente engajado, tais como “Dimanche à Pekin” (1956), “Cuba si!” (1961), “Le Joli Mai” (1963), “La Jetée” (1962), “On va parler du Brésil” (1969), “Le fond de l’air est rouge” (1977), “Sans Soleil” (1983), “AK” (1984), entre outros.

Dessas películas, podemos destacar “La Jetée”⁵ como a obra prima de Chris Marker na qual é apresentada uma combinação entre “distopia”, “memória”, “tempo” e “infância”. É tanto que Raymond Bellour afirma:

[...] esse filme condensa, em 29 minutos: uma história de amor, uma trajetória rumo à infância, um fascínio violento pela imagem única (o único da imagem), uma representação combinada da guerra, do perigo nuclear e dos campos de concentração, uma homenagem ao cinema (Hitchcock, Langlois, Ledoux, etc.), à fotografia (Capa), uma visão da memória, uma paixão pelos museus, uma atração pelos animais e, em meio a tudo isso, um sentido agudo do instante (BELLOUR, 1997, p. 170).

Dado o caráter distópico de “La Jetée”, Catherine Lupton (2008) percebe que é possível pensarmos em suas fotografias (fixas) como uma série de *frames* extraídos de um filme convencional, porém, rodado por um homem do futuro: daí uma Paris destruída; homens vivendo como ratos no subterrâneo em busca de viagens pelo “tempo” que possam salvar o (“tempo”) presente.

Toda fotografia pressupõe movimento: na mudez aparente condensada por qualquer fotografia diante do objeto que ela revela; repousa uma história, algo que só pode ser compreendido a partir do “tempo” de uma narração. Ou seja, o ato fotográfico, ainda que pareça banir o “tempo” do objeto fotografado, é, na verdade, “um instante *perpétuo*: uma fração de segundo, decerto, mas *‘eternizada’*, captada *de uma vez por todas*, destinada (também) a durar” (DUBOIS, 2007, p. 168). Logo, não é por acaso que o protagonista de “La

⁴ “The ‘Left Bank’ filmmakers as they came to be called, got their start in the Group of Thirty. They included, notably, Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Agnès Varda, and Jacques Demy, all of whom shared the idea, already explicitly practiced in some of their short features, that stylistic experiments can be articulated with a progressive political commitment. In this aspect, these filmmakers can be strongly distinguished from the Cahiers group, whose members were more inclined to defend a modern form of ‘art for art’s sake’” (SELLIER, 2008, p. 211).

⁵ Ficção científica de 29 minutos, cujo protagonista é um homem que, partindo de uma Paris do futuro devastada por uma Terceira Guerra Mundial, viaja pelo tempo.

Jetée” viaje no “tempo” justamente por meio de fotografias fixas (de “imagens” <<visuais>>, de lembranças – como discutiremos melhor no capítulo 3): “o ato fotográfico é [...] uma ideia de passagem” (IBIDEM).

Animais imemoriais só nos falam hoje porque foram fossilizados no (“tempo”) passado, os modelos fotografados só são capazes de falar ao (“tempo”) futuro porque a fotografia (a “imagem” fotográfica) permite “cortar o [‘tempo’] vivo para perpetuar o [‘tempo’] morto” (DUBOIS, 2007, p. 169). Como coloca Maurício Lissosvsky, nas “imagens” fotografadas estão inscritos (o “tempo” dos) sonhos irrealizados e (das) histórias incompletas. Da mesma forma, a realidade fictícia de “La Jetée” só nos pôde ser revelada porque, *outrora (no fluxo do “tempo”), fizeram fotografias (elaboraram “imagens” fotográficas) da situação que a película apresenta*⁶.

Através do mesmo fio de pensamento, perpassam as ideias de Benjamin, Barthes e Kracauer apontando que “a fotografia é uma *função do tempo fluente*” (KRACAUER, 2009, p. 71, grifo do autor): dito de outra forma, o problema da fotografia – assim como problema do “cinema” – é um problema sobre o “tempo”. Nesse sentido, as fotografias fixas da criança e do homem, ambos – e, paradoxal e desnormativamente⁷ – protagonistas de “La Jetée”, são o seu próprio “tempo” e sua própria história; e, justo por isso, podemos pensar, através do filme, questões teóricas ligadas ao “tempo”, à “memória”, às “imagens”, à “fotografia” e ao “cinema”.

Isso posto, precisamos admitir que, certamente, “La Jetée” não é um filme desconhecido: muito pelo contrário, é um filme de menção quase que obrigatória quando, em termos de “cinema” (e “fotografia”), se resolve tratar da questão da ontologia do “tempo”, da experiência da “temporalidade”; e, também, da viagem no “tempo”. Ora, nesses termos, se é verdade que a nossa escolha por tal referência, por tal artefato de pesquisa (fílmico) se deu devido a uma questão de gosto e aproximação afetiva; por outro lado, é também verdade que; e, formidavelmente, por facilitar o debate em torno reflexões teóricas e filosóficas a respeito não somente do “tempo”; mas, também, da “memória”, da “imagem”, do “cinema” e da “fotografia”, “La Jetée” nos terrifica.

Aliás, dentro desse contexto, é sumário que não somente nós – os quais, ora, escrevemos esta dissertação –; mas, também, nossos leitores e leitoras – os(as) quais, dentro em breve (ou já agora), lerão/leem este trabalho –, possamos reconhecer o caráter ao mesmo

⁶ Ou seja, aqui já se trata do “noema” da fotografia de que fala Barthes (1984). Ver notas de rodapé nº 58 e 59.

⁷ A respeito de “paradoxal e desnormativamente”, ver nota de rodapé nº 13.

tempo múltiplo e único dessa obra de Marker; a qual não se esgota no quantitativo de análises existentes. E dizemos isso, principalmente, porque “La Jetée” apresenta uma visão deveras insurgente – além de deveras filosófica – dos conceitos filosóficos de “tempo”, “memória”, “imagem” e “duração”. Além disso, “La Jetée” ainda observa e relaciona tais conceitos filosóficos a partir e através – porém, sem criar hierarquias – das técnicas da “fotografia” e do “cinema”.

Ademais, há que se levar em conta que, dado o mistério (autoestimulado – veremos isso, com detalhes, no capítulo 5) o qual paira não somente sobre Chris Marker (tal qual em si mesmo), mas também sobre suas obras; e, em particular, sobre “La Jetée” – e, novamente, trataremos a respeito disso, de forma mais detida, no capítulo 5 –, muitas das análises existentes acerca de “La Jetée”; análises estas, ainda que de ótima qualidade (e advindas de diferentes países e culturas do mundo), terminam por discutir questões muito parecidas. É daí que gostaríamos de tentar tornar visível, em nossa dissertação, a particular (auto)meditação de Marker dedicada ao “tempo” – e suas relações com a “memória”, a “imagem”, o “cinema” e a “fotografia” – em “La Jetée”: é, aliás, o que tentaremos fazer na última seção do capítulo 5.

Ou seja, para além das clássicas discussões sobre “La Jetée”, (e as questões teóricas acerca das diferenças e semelhanças entre) cinema e/ou fotografia (suscitadas pela película), o queremos, em nosso estudo, é compreender como tal obra-prima markeriana trata-se, antes e acima de tudo, de um filme – de uma “imagem” – a respeito do problema filosófico do “tempo”.

Para tanto, inclusive, gostaríamos de situar nosso(a) leitor(a) a respeito do fato de que Chris Marker foi estudante de filosofia. Assim sendo, tendo concluído ou não tal curso universitário – e falaremos sobre isso mais adiante nesta pesquisa –, precisamos compreender como a visão markeriana acerca do “tempo”, da “memória”, das “imagens” – e suas relações com o “cinema” e a “fotografia” – é fundamentada a partir de um domínio filosófico vultuoso; e é, justamente, por isso que precisaremos atravessar capítulos demasiado teóricos até finalmente chegarmos (exclusivamente) a Chris Marker e a “La Jetée” (Chris Marker, 1962) no quinto capítulo.

Isso posto, em nosso capítulo 1, procuraremos, primeiramente, demarcar o “território-tempo”, nas Ciências Humanas Interdisciplinares do Brasil, a partir do mapeamento de um possível estado da arte realizado por meio da leitura e análise de 41 teses e dissertações encontradas na busca avançada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Para tal busca avançada, fizemos o uso dos descritores “cinema” e “tempo” (ambos na categoria “título”), e buscamos verificar a nossa hipótese de que existe um uso prioritário e

quase que exclusivo de Gilles Deleuze e Henri Bergson como bibliografia básica (texto-base) para os estudos interdisciplinares – tanto a nível de Mestrado, como a nível de Doutorado – acerca das relações entre a categoria filosófica do “tempo” e a técnica “cinematográfica”.

Nesses termos, o objetivo sumário do primeiro capítulo é responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?”: portanto, abriremos, no capítulo 1, uma seção – a última seção do capítulo, para sermos precisos – para responder a tal pergunta. E aqui já adiantamos que, infelizmente⁸, das 41 teses e dissertações que encontramos na BDTD, apenas 10 pesquisas não se furtaram de tentar delimitar direta ou indiretamente o objeto teórico de suas pesquisas: isto é, não se furtaram de tentar responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?”. É daí que o estado da arte a respeito do “tempo”, que realizaremos no capítulo 1, terá, como principal fonte teórica, não as 41 teses e dissertações encontradas na BDTD; mas, sim, o livro intitulado “A ideia de tempo” (BERGSON, 2022): livro este constituído de cursos lecionados por Bergson no *Collège de France* durante o ano universitário de 1901-1902; e publicado em 2019, na França; e, em 2022, no Brasil.

Ademais, na seção 1.4 do primeiro capítulo, ainda traçaremos um panorama do “tempo” também a partir de “A Câmara Clara” (Roland Barthes, 1984) e dos livros “Cinema 1” (1983) e “Cinema 2” (2005) de Gilles Deleuze. Assim, a nossa resposta sobre o que é o “tempo”, proposta na seção 1.4 do capítulo 1, caminhará conosco ao longo de toda a dissertação. E, no capítulo 5, retomaremos, novamente, os livros de Barthes e Deleuze; bem como as técnicas da fotografia e do cinema em busca de superfícies de expressão (de técnicas, de instrumentos) que deem conta de nos revelar a ontologia-Marker, bem como a ontologia-“La Jetée”⁹.

Ora, a respeito de “ontologia”, de “memória total”, escrevemos o capítulo 2. Neste capítulo, discutiremos, num primeiro momento, as questões éticas implicadas nas reflexões, de Bergson, a respeito das relações entre “tempo” e “memória”. Por isso, começaremos o

⁸ Ainda que grave, gostaríamos de pontuar que temos a compreensão de que muitas das pesquisas encontradas em nossa busca na BDTD não responderam à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, possivelmente, não por falha total da pesquisa e/ou de seus/suas autores(as). Mas talvez pelo fato de seus/suas autores(as) não terem sabido localizar o objeto de seus estudos: e, com isso, deram ao objeto “tempo” uma centralidade maior do que deveriam ter dado; pondo, daí, a categoria do “tempo” no título, no resumo, nas palavras-chave etc. quando suas pesquisas, claramente, não eram sobre tal objeto teórico. Nesse sentido, compreendemos claramente que alguns títulos; alguns resumos; algumas palavras-chave podem ter sido extremamente infelizes em termos de pesquisa e metodologia – o que, óbvia e infelizmente, traz prejuízos para a questão do estado da arte acerca do objeto “tempo”.

⁹ É importante pontuar que, no decorrer dos anos, Chris Marker fez não apenas uma ontologia de sua arte multimidiática; do cinema; de aspectos da fotografia; mas, também e extremamente importante, Chris Marker, ao longo de sua vida e obra – e, sobretudo “La Jetée” (1962) – ensaiou a sua ontologia (artístico-filosófica) sobre o “tempo”.

capítulo discutindo sobre a ideologia presente na filosofia platônica – além da íntima relação da ideologia platônica com a *polis* e a mitologia grega – até chegar às sociedades fechadas de que fala Bergson e/ou à moral austera de que fala Foucault: nesse contexto, discutiremos as relações entre o conceito de “essência”, em Platão, e os regimes autoritários como é o caso do nazismo; além de também refletirmos sobre o ponto em que a filosofia platônica se distancia, decisivamente, da filosofia bergsoniana, bem como do conceito de “memória” em Bergson.

Já, no segundo momento do capítulo 2, trataremos da questão da “memória” bergsoniana propriamente dita e de suas relações com o “tempo” e a técnica (de reprodução) chamada “cinema”. Nesta seção do capítulo 2, ao contrário dos outros filmes (não apenas “La Jetée”) abordados ao longo desta pesquisa, traremos um filme *blockbuster* para tentar didatizar a nossa discussão; e, também, porque acreditamos que discussões extremamente teóricas e difíceis sobre “tempo”, “memória” e “cinema” podem ter muito a ganhar se (também puderem ser) esclarecidas à luz de filmes comerciais: afinal, comerciais ou não, é a partir de toda a “memória-cinema” que são feitos os filmes – sobre esse ponto, aliás, discutiremos melhor no capítulo 4.

Com relação ao capítulo 3, traremos, nele, uma discussão sobre as “imagens”: sobre o que são as “imagens”, sobre como se formam as “imagens”, sobre as relações entre “corpo”, “imagem”, fluxo do “tempo” e “cinema”. Por isso, em tal capítulo, começaremos abordando a apreensão – isto é, a criação de “imagens” – do mundo na infância; e, também, discutiremos sobre a apreensão – isto é, a criação de “imagens” – do mundo na vida adulta; além de, concomitantemente, também abordarmos a questão das “parciais” e dos “pontos de vistas”. Ademais, o capítulo 3 abrirá caminho para pensarmos sobre as “imagens” heterogêneas (e, em particular, o “cinema híbrido”) tanto em Gilles Deleuze (capítulo 4); bem como em Chris Marker e “La Jetée” (capítulo 5).

Ora, diante do exposto no parágrafo anterior, é sumário que os nossos leitores(as) compreendam a importância do capítulo 3 para que possamos refletir, juntos, sobre boa parte das – senão, todas as – estratégias estéticas de Chris Marker, exercitadas em “La Jetée”, as quais procuraremos abordar, de forma mais detida, no capítulo 5.

O capítulo 4, por sua vez, vem para trazer mais clareza às filosofias de Bergson e Deleuze, bem como para explicitar e explicar a importância e a contribuição de tais filosofias para a nossa curiosa área dos Estudos Interdisciplinares em Cinema. É, portanto, um capítulo de grande preocupação didática e metodológica; sobretudo, levando em conta a impossibilidade de realizarmos, no capítulo 1, um estado da arte sobre o “tempo” – e suas

relações com o “cinema” – a partir das 41 teses e dissertações encontradas na busca avançada da BDTD¹⁰.

Além disso, neste capítulo, uniremos as discussões dos capítulos 1, 2 e 3, procurando refletir, finalmente, sobre as relações entre “tempo”, “memória”, “imagem”, “cinema” e “fotografia”. É daí que discutiremos também – porém, de forma breve¹¹ – sobre o “cinema híbrido”, sobre o uso criativo de diferentes tipos de técnicas, linguagens, “memórias” (e “imagens”) no “cinema”: “imagens sonoras”, “imagens fotográficas”, “imagens cinematográficas”, “imagens heterogêneas”, as quais, por fim, constituem aquilo que conhecemos por “cinema híbrido”; e, com isso, abrem as portas para a discussão do quinto e último capítulo de nossa dissertação.

O capítulo 5 é, então, a retomada de todas as discussões percorridas nos capítulos anteriores. Por isso, decidimos começá-lo procurando por “imagens” (diretas e indiretas) de Chris Marker, assim como fez Roland Barthes (1984) ao procurar fotografias de sua mãe: incluindo a fotografia de sua mãe tal qual em si mesma. Isso posto; e, assim como procuramos “imagens” diretas e indiretas do “tempo” no capítulo 1, enquanto Barthes procurava “imagens” diretas e indiretas de sua mãe em “A Câmara Clara” (1984); um dos nossos grandes objetivos do capítulo 5 é justamente encontrar uma “imagem” de Chris Marker tal qual em si mesmo: e, inclusive, procuraremos por tal “imagem” de Marker em “La Jetée” (1962).

De resto, o capítulo 5 retoma as discussões sobre o “tempo”, a “memória” e a “imagem” que percorremos ao longo dos capítulos anteriores. Afinal, na tese de Chris Marker apresentada sobre o “tempo” em “La Jetée”, ele também explora as categorias sobre as quais refletimos, principal e mais teoricamente, nos capítulos 1, 2 e 3 de nossa dissertação. Além disso, o capítulo 5 – assim como os capítulos 1 e 4 desta pesquisa – deixa claro¹² que, a esta dissertação, não interessa anunciar fronteiras, tampouco hierarquias entre cinema (e a “imagem cinematográfica”) e fotografia (e a “imagem fotográfica”).

¹⁰ Sobre esse ponto, ver nota de rodapé nº 8.

¹¹ É importante deixar claro, para os(as) nossos(as) leitores(as), que o capítulo 4 não se trata de um capítulo teórico sobre o “cinema híbrido”. Apesar de termos grande apreço e interesse pelo assunto, a densidade teórica desta pesquisa nos levou a um estado de fadiga mental temporária. Nesses termos, gostaríamos de pontuar que, numa possível publicação em forma de livro desta dissertação, temos a intenção de retomar o capítulo 4 e dar mais atenção ao tema do “cinema híbrido”. Ou talvez, futuramente, escrever algum artigo mais detido sobre a categoria filosófica do “tempo” e aspectos do “cinema híbrido” (e das “imagens heterogêneas”) no “cinema moderno” (DELEUZE, 2005).

¹² Inclusive, como já dizíamos no resumo, o que nos interessa nesta pesquisa é compreender como que, para além das clássicas discussões sobre cinema e/ou fotografia, “La Jetée” (Chris Marker, 1962) trata-se, antes e acima de tudo, de um filme – de uma “imagem” – a respeito do problema filosófico do “tempo”.

Muito pelo contrário, escolhemos Chris Marker – e um filme seu como nosso artefato de pesquisa – por se tratar de um cineasta artesanal e multiartístico que, propositada e voluntariamente, extrapola as fronteiras das “imagens heterogêneas” – sejam elas “imagens” cinematográficas; fotográficas; sonoras; escritas; entre outras formas de “imagens” –; e, nisso, talvez “La Jetée” (1962) se sobressaia como o exercício mais híbrido e criativo de toda a obra markeriana. Eis aí talvez a “imagem” direta de Chris Marker, tal qual em si mesmo, que procuramos! Nesses termos, convidamos o(a) nosso(a) leitor(a) à leitura de nossa pesquisa.

CAPÍTULO 1

Um corpo chamado “tempo”

“Um navio está seguro quando está no porto, mas não é para isso que se fazem os navios”

(John A. Shedd, 1928)

.....

1.1 Um breve adendo

Para facilitar a leitura deste capítulo, além deste breve adendo, decidimos dividi-lo em mais 3 seções: 1.2) “Sobre o fazer científico”; 1.3) “Resultados de uma busca avançada na BDTD sobre ‘tempo’ e ‘cinema’”; 1.4) “Por uma prova material do “tempo”: afinal, em linhas gerais, o que é o “tempo”, qual a sua natureza corpórea e como prová-lo?”. Por uma questão didática e em se tratando daquilo que Gilles Deleuze compreende como lógica – isto é, uma série de paradoxos, na qual “o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2015a, p. 3) –, recomendamos que a primeira leitura de tais seções seja feita preferencialmente na ordem crescente e que, além disso, as seções sejam lidas em sua completude: isto é, sem pular e/ou suprimir, na leitura, a integralidade do texto escrito.

Fazemos tal recomendação, especificamente, considerando não somente o domínio teórico do(a) leitor(a) sobre os assuntos aqui abordados; mas, principalmente, a abertura e a disposição de cada leitor(a) em refletir sobre questões em geral dentro de uma perspectiva lógica anti-natural e desnortatizante¹³.

Assim, salvaguardas as devidas recomendações sobre a importância de o(a) nosso(a) leitor(a) estar familiarizado(a) com regimes lógicos desnortatizantes, pontuamos que, mesmo numa primeira leitura, nada impedirá que ou criará dificuldades para a apreensão do conteúdo deste capítulo. Dizemos isso considerando inclusive a hipótese de tal primeira leitura ser feita dentro um esquema ordinal alternativo (fora da ordem crescente e/ou pulando seções e partes de seções): isto é, um esquema ordinal particular e experimentativo de cada leitor(a).

¹³ Uma perspectiva anti-natural e desnortatizante trata-se, como aponta Gilles Deleuze, uma perspectiva capaz de destruir o “senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2009, p. 3). Badiou também complementa lembrando que Deleuze “não deixa de insistir: tomar as coisas pelo meio; não tentar achar primeiro uma das pontas, para depois ir até a outra. [...] Agarrar o meio, porque o sentido do percurso não é fixado segundo um princípio de ordem, ou de sucessão; ele é fixado pela metamorfose movente que atualiza uma das extremidades na que é aparentemente a mais disjunta. É o que se poderia chamar o método anticartesiano” (BADIOU in ALLIEZ, 2000, p. 159).

É fundamental, portanto, que fique claro como tais seções suportam muito bem a possibilidade de serem lidas de forma independente; inclusive, desconsiderando e/ou suprimindo a ordenação através da qual elas foram originalmente dispostas nesta dissertação.

Nesses termos, fica, então, o nosso convite para que o(a) nosso(a) leitor(a), sobretudo, pondere a respeito de sua abertura em lidar com regimes lógicos anti-naturais e desnormalizantes: e, com isso, intente/experimente (re)ler as seções deste capítulo em diferentes ordens - seja ordem crescente; seja ordem decrescente; ordem aleatória etc..

1.2 Sobre o fazer científico

Esta pesquisa é fruto de inquietações acerca do problema teórico do “tempo” – e a sua experiência (isto é, a “experiência do tempo”) – que, ao longo dos anos e dentro de uma jornada/experiência demasiado pessoal como estudante e pesquisadora de Cinema e Audiovisual, foram surgindo, organizando-se e materializando-se na forma de enunciados teóricos e metodológicos demarcados prioritariamente por conceitos filosóficos de Gilles Deleuze e Henri Bergson. Nesse sentido, esta pesquisa guarda consigo dúvidas, descobertas, *insights*, alumbramentos, além de pontos muitos bonitos de latência e de luz... Ou, melhor dizendo, pontos extremamente caros para os critérios epistemológicos de verificação do conhecimento; assim como, e devido a fustigantes encontros com equívocos e com imprecisões, pontos extremamente caros para a racionalização e a formalização do problema teórico-metodológico não só do “tempo”, mas, também e principalmente, da “experiência do tempo”¹⁴. Pontos estes – tanto de verificação, como de racionalização –, que foram e que nunca deixarão de ser de suma importância para a construção do saber científico desta pesquisadora em particular.

Voltaremos, portanto e rapidamente, a 4 de abril de 2012, dia este em que boa parte de nossas inquietações precisaram ser, pela primeira vez, organizadas; uma vez que nos encontrávamos em nossa primeva tentativa de escrever um subprojeto de iniciação científica... Ora, intentávamos escrever um subprojeto cujo tema seria expresso no título “Imagem, tempo e memória: a experiência do eu e do outro em ‘Zelig’ (Woody Allen, 1983)”. Ali já havia palavras, referências e expressões curiosas como “modelo”; “universo”; “criação de uma

¹⁴ Ou seja, trata-se das nossas “imagens”, das nossas lembranças, daquilo que retemos em nossa relação com o “tempo”, bem como com mundo material no fluxo do “tempo”. Estando, portanto, o “tempo” (e o seu fluxo, a sua “duração”) sempre implicado.

verdade para o universo”; “falibilismo”; “nós”; “o outro”; “livros teóricos sobre Cinema, Semiótica, Semiologia, Fotografia, Memória e afins”.

Enfim, esse subprojeto não foi a cabo porque, obviamente – e a ver pelas palavras, referências e expressões curiosas –, seria muito chão, pouco tempo (ironicamente) e muita perna para uma – e a primeira – pesquisa de iniciação científica. Por outro lado, gentilmente a orientadora nos orientou – o que é quase tautológico, porém, não menos afetuoso – e nos ajudou na construção de um tema alternativo – não tão distante de nosso intento original –, através do qual, no período de um ano de duração da iniciação científica, foi possível pensar; aprender coisas; escrever; aumentar o mundo de nosso repertório teórico e de nossas descobertas intelectuais; além de alimentar o nosso permanente desejo (tácito) por novos e mais saberes – e cada vez mais difíceis – dentro do mundo da jornada científica sobre o “tempo” (e sua experiência).

Sendo assim, irrestritamente embalados pela proteção e leniência daquela que, à época, era nossa orientadora, passamos, de forma completamente indolor, do tema “Imagem, tempo e memória: a experiência do eu e do outro em ‘Zelig’ (Woody Allen, 1983)” para o tema “Cinema, tempo e memória em ‘Meia-Noite em Paris’ (Woody Allen, 2011)”, procurando, desta vez, focar nossa investigação científica na tentativa de buscar compreender **como as representações cinematográficas poderiam influenciar a “experiência temporal” na modernidade e, em particular, como poderíamos perceber tal fato por meio do filme “Meia-Noite em Paris” (Woody Allen, 2011).**

Esse pequeno relato – que, a princípio, pode parecer muito pessoal e, extremamente, distante e estranho ao momento atual – faz-se necessário porque hoje nos encontramos precisamente no dia 11 de março de 2023: isto é, em um perspicaz momento de paradoxo e contiguidade com relação ao dia 4 de abril de 2012. Explicamos melhor: hoje, ao décimo primeiro dia de março de dois mil e vinte e três, a jornada científica que viemos empreendendo ao longo do tempo, de certa forma, decantou-se em nós. E, justamente por isso, mesmo 11 anos depois, e na esteira da “afecção”¹⁵ de tantos livros lidos; três pesquisas de iniciação científica realizadas; muitas discussões teóricas atravessadas; ótimos grupos de

¹⁵ Discutiremos com mais precisão o conceito de “afecção” ao longo desta dissertação. Nesse sentido, por ora, o que precisa ficar retido para o(a) nosso(a) leitor(a) sobre o que aqui chamamos de “afecção” é que esta pesquisa é como o registro, a fotografia de uma ponte; é como a fotografia de uma abertura, de uma fenda no “tempo”; esta pesquisa e sua escrita (sua enunciação) é a transformação, é a própria travessia de uma jornada, de uma andança preme de camadas (de lençóis) de “tempo”; preme de camadas de (auto)transformações e (auto)descobertas; preme de camadas de corpos (externos), leituras, livros, questões, imaginações, vozes (externas), conversações, encontros e potências (a respeito do “tempo”).

estudos frequentados; não tão regulares, sequer maravilhosos artigos científicos escritos e publicados; divertidos trabalhos apresentados etc., encontramos-nos atualmente com muito menos certezas do que em abril de dois mil e doze (e também, desta vez, sem quaisquer pretensões): porém e mais uma vez, deveras imbricados com algo que é próprio ao saber científico – isto é, a colaboração entre os pares, a importância do pensar e do fazer acadêmico em conjunto.

Dito isso, é suficientemente importante confessar que, se iniciamos remotamente as aulas do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe (UFS) em fevereiro, março de 2022 e, à época, ainda com tantas incertezas sobre a Pandemia da Covid-19; está sendo hoje, somente hoje, e geográfica e materialmente na cidade de Aracaju, que, precisamente depois de alguns bons meses de pesquisa solitária e à distância – desta vez, porém e diferentemente de 2012, com uma certa dor, dor esta própria à sensação de exposição intermitente ao “apesar de tudo, encontramos-nos perdidos ou ligeiramente perdidos” –, estamos conseguindo captar talvez o grande gatilho de nosso atual exercício de pesquisa: isto é, desta dissertação.

Ou seja, hoje – ao presente mês de março de 2023 e numa alegre temporada na cidade de Aracaju, enquanto cursamos presencialmente disciplinas do Mestrado Interdisciplinar em Cinema da UFS; ao mesmo tempo em que participamos, também presencialmente, de disciplinas do Estágio Docente no âmbito da graduação – finalmente, conseguimos nos dar conta (mais uma vez e felizmente, também embalados pela proteção e leniência daquele que, atualmente, nos orienta: o que, novamente, é quase tautológico, porém, não menos necessário, sequer afetuosos) de que ainda não fomos e certamente jamais seremos capazes de esgotar a seguinte pergunta: **na tentativa de compor, de criar enunciações – isto é, a magia – a respeito da “experiência da temporalidade”, o que pode o cinema – isto é, a técnica – desvelar acerca do problema e da materialidade do “tempo”?**¹⁶

Do não esgotamento dessa nossa pergunta fica, aliás, a, por nós já mencionada, importância da colaboração entre os pares; a notabilidade dos atos de pensar e de fazer/trabalhar em conjunto para a ciência em sua constituição comunitária e intersubjetiva. Ora, tal fato também nos faz recair prontamente diante de alguns problemas básicos

¹⁶ Trata-se da capacidade linguística; da capacidade corpórea; da capacidade (material) no que tange ao cinema e às suas ferramentas cinematográficas (isto é, trata-se da técnica) de o território-cinema, a arte-cinema imaginar, criar “imagens”, criar enunciações (isto é, trata-se da magia) a partir das quais seja possível desvelar o problema do “tempo” (e sua materialidade): além de suas relações com o “cinema”, as “imagens”, a “memória”.

concernentes a esta dissertação: isto é, a necessidade, para a ciência e, conseqüentemente, para esta pesquisa, de acordos e entendimentos mútuos entre quem, atualmente, é escritora (autora) deste texto e aqueles(as) que, durante e ao cabo da leitura de tal texto, são e serão, desde já, virtual e futuramente – e, sobretudo, dentro daquilo que, em nosso texto, pode(rá) convir ao centro de interesse de cada um(a) – não somente nossos(as) leitores(as), mas também nossos possíveis reprodutores(as), assim como nossos possíveis críticos(as), ressignificadores(as) e reescretores(as).

Nesses termos, pois, para que, juntos, possamos seguir adiante nesta jornada científico-dissertativa e, principalmente, para que, juntos, possamos extrair alegria e satisfação não somente de sua escrita, mas também de sua leitura (e possível reescrita), precisamos, antes de tudo, acordar – e, mais uma vez, acordar juntos – sobre certos pontos muito importantes que são não apenas caros, mas são também contíguos ao (nosso) fazer científico.

Dito isso, antes de mais nada e antecipadamente, precisamos, juntos, convir que toda pesquisa científica possui um objeto teórico: isto é, um objeto nem sempre provido de corpo material muito claro (muito tátil) e, por isso, um objeto nem sempre muito fácil de penetrar/aferir e/ou nem sempre muito acessível a experiências em suas tactibilidades e intelectualidades gerais e imediatas. Mas, ora, muitas vezes, é exatamente por essa possível falta de forma e/ou de superfície natural que nos permita o contato imediato, comum (usual) e material com aquilo que entendemos como objeto científico-teórico que o mesmo deve ser, sempre, por outro lado e cirurgicamente, percebido como um tipo de objeto sobre o qual é preciso, urgentemente, a todo momento e através de diferentes perspectivas (“parciais”, “imagens”), falar! Isto é, falar no sentido do discurso.

Comprendemos, assim e em definitivo, que aqui os objetos teóricos não são da ordem do cotidiano, do senso comum, sequer do culturalmente natural: objetos teóricos são exatamente aquilo que Bachelard (1994) entende por urgências/construções intelectuais de um(a) pesquisador(a), de uma comunidade científica e, justo por isso, **a descrição de tais objetos teóricos tende a ser anti-natural**. Ou seja, objetos teóricos, pois, nada mais são do que enunciações metódicas, discursivas. E, por vezes, é no esforço imposto (aos pesquisadores e às pesquisadoras) por tais enunciações; e, também, dada a urgência de tais enunciações, que pesquisadores(as) elaboram suas pesquisas, seus *papers*, seus artigos, suas monografias, suas dissertações, suas teses: justamente mediante a materialidade do discurso.

Nesses termos, é importante que possamos compreender e acordar juntos que o objeto do conhecimento e/ou de uma pesquisa científica jamais poderá ser um dado puro da

natureza¹⁷: afinal, segundo Coquet (2013), os objetos da ciência não envolvem consensos e, ademais e ainda nesse sentido, é completamente indispensável que sejamos capazes de compreender como aquilo que a ciência nos fornece são apenas (vistas/respostas) “parciais” – e não a totalidade (imutável e absoluta) – a respeito de dado tema, de dado objeto, de dada pergunta. Cabe, inclusive, um breve adendo aqui para dizer que, curiosamente; e, a respeito de tais “vistas”, de tais “parciais” – e, obviamente, dada a importância de tal questão para a nossa pesquisa –, dedicamos quase um capítulo inteiro de nossa pesquisa – a saber, o capítulo 3, p. 122-151 – para tratar desse assunto.

Ora, conforme o parágrafo anterior e, evidentemente, por se tratar de ciência, fica claro que é fundamental que possamos compreender a importância dos exotismos e dos dissensos para a construção, evolução e sobrevivência (permanência) do saber científico, assim como dos ditos objetos teóricos. Exotismos e dissensos estes que são frutos de pesquisas metodologicamente bem construídas (e desenvolvidas), as quais nos permitem, assim como seus autores (e suas autoras) e diante de suas enunciações científicas, rapidamente verificar (seja para reproduzir, seja para repensar) os mesmos resultados (sejam eles de acertos e/ou de equívocos) aos quais tais autores (e autoras) puderam e/ou foram capazes de chegar.

Nesse ponto, aliás, fazemos um pequeno adendo para que não se confunda aqui exotismos e dissensos com esoterismo científico barato: isto é, com cientificismo obtuso e alquímico; por isso e, em últimas consequências, com a consagração de um tipo de ciência – se é que se trata de ciência – sem qualquer vínculo, diálogo, interesse e/ou compromisso discursivo com aquilo que lhe é “contemporâneo”.

E aqui apelamos para a importância de se considerar tal conceito (o conceito de “contemporâneo”) a partir das proposições de Agamben:

É o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. Nada mais exemplar, nesse sentido, que o gesto de Paulo, no ponto em que experimenta e anuncia aos seus irmãos aquela contemporaneidade por excelência que é o tempo messiânico, o ser contemporâneo do messias, que ele chama precisamente de “tempo-de-agora” (*ho nyn kairos*). Não apenas esse tempo é cronologicamente indeterminado (o retorno do Cristo, a *parusia*, que assinala o fim desse tempo, é certo e próximo, mas

¹⁷ Nesse ponto, é curioso perceber que a ciência – principalmente, por se tratar de um campo (normativo) do discurso (da linguagem): ou seja, um campo estruturado iminentemente a partir de mediações, de instrumentos, de linguagem, de enunciações – também não é capaz de captar aquilo que Bergson chama de “dado imediato” (BERGSON, 1988). O que a ciência capta, portanto, são parciais, são pontos de vistas de um dado objeto, no fluxo do “tempo” (da cultura, da história etc.); e, quando possível, a partir de instrumentos científicos específicos.

incalculável), mas ele tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado, de fazer todo momento ou episódio da história bíblica uma profecia ou uma prefiguração (*typos*, figura, é o termo que Paulo predica) do presente (assim, Adão, através de quem a humanidade recebeu a morte e o pecado, é “o tipo”, ou figura, do messias vivo que leva aos homens a redenção e a vida). Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo, o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. É algo do gênero que devia ter em mente [...] Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico nas imagens do passado [...] alcançarão a sua legibilidade num determinado momento da história (AGAMBEN, 2010, p. 71-72).

Em outras palavras, apelamos para que não se confunda aqui exotismos, dissensos e/ou criatividade científica com um certo tipo de atividade pseudocientífica que, ao se valer, sobretudo, do embusteiro emprego de uma dita linguagem científica (mas, que, na verdade, não passa de um tipo aleatório qualquer de linguagem hermética, ególatra e cifrada) sequer tenha o compromisso ético, linguístico e científico de se fazer compreender e se permitir interrelacionar para além de seu tempo, e também de seus poucos e reles pares.

Portanto, quando falamos de ciência e de linguagem científica aqui, estamos nos referindo a um campo do saber e a um certo tipo de linguagem que não devem pertencer só de direito (isto é, em virtualidade) ao mundo do “tempo” e ao “mundo (do) físico”¹⁸. Isso porque, ao mundo do “tempo”¹⁹ e ao “mundo (do) físico”, a ciência e a linguagem científica têm obrigação pertencer de fato (isto é, em materialidade)!

Outrossim, é exatamente por pertencerem a tais mundos – isto é, ao mundo dos Homens, do Tempo, da História, das Transformações, da Cultura – que a ciência e, principalmente, o seu tecido discursivo (seus enunciados) encontram-se em direta consonância não somente com aquilo que, cultural e historicamente, pode ser conhecido e

¹⁸ Independentemente da materialidade física e/ou metafísica dos objetos sobre os quais a ciência trata, é preciso levar em conta o compromisso inerente ao campo do saber científico de tentar veementemente comprovar não somente a existência dos objetos teóricos – ainda que tais objetos possam vir a ter existência apenas no plano metafísico –, os quais este campo aborda; como também o compromisso de tal campo de comprovar a possibilidade de metrificar e discutir tais objetos, bem como o compromisso último de enunciar toda essa jornada – seja essa jornada bem ou malsucedida – de prova de existência, meios de aferição utilizados, dados aferidos.

¹⁹ Compreendemos “mundo do tempo” aqui, necessariamente, como “um mundo que está endereçado ao mundo do fora” (ao mundo das transformações): isto é, à presença de um receptor externo; e, por isso, concomitantemente, à necessidade de verificação, de transformação, de diálogo dentro do âmbito da coletividade. Temos, portanto; e é importante pontuar, uma visão de ciência que muito se aproxima de uma visão benjaminiana da técnica cinematográfica: isto é, uma arte das e para as massas. Temos, por fim, uma visão de ciência que – assim como o “cinema” em Walter Benjamin – em última instância, está ligada ao público: “ao público dos receptores” (BENJAMIN, 1955, p. 12).

inventado; mas, sobretudo, com aquilo que, cultural e historicamente, pode (e precisa) ser enunciado.

Dentro desse contexto, aliás, não fica clara a razão pela qual o notório ensaio intitulado “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1935-36 e 1955), do filósofo alemão Walter Benjamin, possui mais de uma versão? Havendo inclusive a famosa versão editada²⁰ por Theodor Adorno?

Pode até parecer uma grande ladainha quando Lacan nos lembra: “falta um significante no Outro” (LACAN *apud* FARIA, 2015, p. 65), falta um significante na linguagem – isto é, certos atos de enunciação habitam um local fora do alcance da linguagem corrente; ou seja, tratam-se de enunciações que implicam reinventar, fustigar, combater, desviar a linguagem em seu interior (BARTHES, 2004, p. 17) –, mas não é. Dentro desse contexto, se Walter Benjamin, como aponta Giorgio Agamben (2010) – e o citamos ainda há pouco –, era um homem verdadeiramente “contemporâneo” (AGAMBEN, 2010); certamente, é que, assim como Benjamin, a sociedade do seu tempo talvez até fosse capaz de suportar o advento das técnicas de reprodutibilidade²¹ sobre as quais o próprio Benjamin tanto falou em seu ensaio – isto é, dos objetos, das técnicas científicas, por fim, das câmeras de fotografia e de cinema...

Acontece, por outro lado, que essa mesma sociedade (inclusive, incluindo filósofos, cientistas e artistas da época²²) talvez não fosse igualmente de capaz de suportar – e, desta vez, diferentemente de Benjamin – o messianismo <<comentado por Agamben (2010)>> – e, daí também as contradições (e faltas) –, o qual pode ser observado na contemporaneidade dos enunciados de Walter Benjamin: isto é, na contemporaneidade do seu discurso científico (e,

²⁰ Diante de discussão que faremos não somente neste capítulo, mas, ao longo desta dissertação, é curioso se perguntar se a existência de mais de uma versão do famoso ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade” (1935-36 e 1955, Benjamin) também não é sintoma de até onde a sociedade, à época de Benjamin, era capaz de pensar e refletir a respeito de suas tecnologias, de seus artefatos, de sua arte. Trata-se, portanto, de até que ponto a sociedade, à época de Benjamin – incluindo o próprio Adorno –, era capaz de dialetizar sobre a arte e a tecnologia daquele momento: de “pensar a tese com antítese, a arquitetura com as suas falhas, a regra com a sua transgressão, o discurso com seu lapso [...], ou o tecido com a sua rasgadura” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190).

²¹ Ainda sobre a discussão da nota anterior, é importante lembrar que as pessoas, à época de Benjamin, inclusive se submetiam a tirar fotos; a ir ao cinema; talvez não estivessem preparadas para pensar criticamente sobre o advento do cinema, da fotografia; dizemos mais, não somente pensar criticamente... Mas pensar criticamente e a partir da crítica enunciada precisamente por Benjamin, tamanha a sua contemporaneidade (AGAMBEN, 2010, p. 71-72). Trata-se, mais uma vez, do que Didi-Huberman afirma sobre o dialetizar (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190).

²² Aqui gostaríamos de chamar a atenção para uma pergunta que Didi-Huberman tão bem nos coloca em “Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens” (Georges Didi-Huberman, 2015): “o que é que, na [...] ‘ordem do discurso’, pôde manter tal condição de cegueira, tal ‘vontade de não ver’ e de não saber?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17).

concomitantemente, do seu discurso crítico-científico) a respeito das recém-chegadas técnicas de fotografia e cinema à sociedade de seu tempo.

É imprescindível, portanto, que exista essa afinidade, esse compromisso ético – o qual Agamben (2010) nota em Benjamin – entre a Ciência, os Homens, a História, o Tempo e a Cultura. Justamente porque, mesmo num breve exercício de análise crítica acerca de certas descobertas científicas datadas de dada época em particular, bem como acerca dos enunciados da ciência (e de outros campos do saber) sobre tais descobertas (por exemplo, mesmo num breve ensaio acerca do estado da arte, originalmente escrito em 1935-36, como é o caso ensaio de Benjamin; e mesmo considerando ainda que existem mais de uma versão de tal ensaio), sem muita dificuldade, o que se pode perceber é que as lacunas e as contradições científico-discursivas (e/ou artístico-discursivas; filosófico-discursivas) de determinado momento-histórico (de determinada sociedade) são capazes de revelar inequivocadamente aquilo que Deleuze muito sabiamente costumava chamar de palavras de ordem de uma dada época, de um dado momento (ou de uma dada sociedade).

Isto é, o que se revela é aquilo que, precisamente e como afirma Deleuze, querer-se-ia que fosse dito; aquilo que precisamente se queria que fosse informado e/ou tornado comum: aquilo que se pretendia comunicar (isto é, tornar comum²³) aquilo que sempre terminou por forçar a coletividade a se padronizar e se homogeneizar; aquilo que, por fim – e que discutiremos melhor no capítulo 2 –, sempre foi “exatamente o sistema do controle” (DELEUZE, 1987).

Para ajudar melhor na compreensão da questão sobre como, através do recurso da elaboração de estudos específicos do tipo “estado da arte”, a ciência, numa espécie de exercício messiânico, consegue, para além do contexto científico, revelar contradições e faltas acerca do contexto social e histórico, gostaríamos de abordar alguns trechos do brilhante artigo da pesquisadora Norma Ferreira, publicado em 2021 e intitulado “Pesquisas intituladas estado da arte: em foco”.

²³ A respeito do “comum”, é interessante levar em consideração o artigo “A Comunidade Estética” (Rancière, 2011). Convém considerar tal texto rancièriano, uma vez que, nele, Rancière, assim como Deleuze, retoma a ideia do “comum” – que, por exemplo, juntamente, com “comunicar” e “comunidade” possui o mesmo radical <<comu>> – apontando que, quando se trata de arte, para que a mesma seja autônoma e heterônoma, a apreensão estética não pode ser homogênea e/ou vinculada a uma cartilha de pedagogia estética: não pode ser, por fim, “comum” dentro daquilo que normativamente se espera de um corpo social comum, estável, imutável e fechado. É algo bem próximo do fazer científico, portanto; isto é, a ciência não pode ser absoluta e homogênea! Nesses termos, arte e ciência – se assim o forem – são capazes de revelar os dissensos e contradições, no “tempo”, de um dado momento ou sociedade.

Inclusive, antes de citá-lo diretamente, é importante dizer que apreciamos sobremaneira tal trabalho, porque nele se discute não somente a questão dos estudos do tipo “estado da arte” realizados na América Latina – questão esta que nos é extremamente cara –, mas ainda a realização de tais estudos, na área específica de ciências humanas, precisamente num período após os cerrados regimes ditatoriais ocorridos nessa região.

A partir desse dado, aliás, é preciso notar como e por que, clara e mais especialmente nas áreas das ciências humanas, trabalhos e enunciados científicos, os quais buscaram mapear e discutir um certo estado da ciência e da técnica; tentando, com isso, responder que aspectos e dimensões da técnica e dos saberes estavam sendo destacados e privilegiados nessa época e nessa região do continente americano, começam a datar precisa e somente do início dos anos 80 (FERREIRA, 2021, p. 4-5).

Ou seja, o que a pesquisa de Norma Ferreira assustadoramente – e em consonância com o que Deleuze aponta em suas reflexões sobre o sistema de controle *versus* os atos de resistência, durante a aula intitulada “O Ato da Criação” (1987) – nos revela é que, durante os períodos dos regimes ditatoriais ocorridos na América Latina, notadamente não havia clima – afinal, havia censura! – para lidar com contradições, faltas e lacunas: isto é, para lidar com a ciência e, mais que isso, com as capacidades de resistência e messianismo tão próprias aos trabalhos científicos do tipo “estado da arte”.

Inclusive, para entender melhor esse panorama latino-americano, é básico considerar aquilo que Norma Ferreira aponta em seu artigo “Pesquisas intituladas estado da arte: em foco” (2021):

Nas décadas de setenta e oitenta, vários países latinos ainda estavam submetidos às ditaduras militares, com um severo controle político de abafamento das pautas progressistas ligadas ao pensamento mais identificado com a esquerda, em meio às instabilidades inflacionárias e cambiais, aos déficits fiscais, com pacotes econômicos que pouco contribuíam para dirimir a desigualdade social da população. É preciso considerar também que alguns desses países da América Latina conseguiram, a partir da segunda metade dos anos 70, pressionar por uma redemocratização, encerrando, por exemplo, as ditaduras militares brasileira e argentina e iniciando um ciclo de debates, reformas sociais e educacionais para reorganização da sociedade (FERREIRA, 2021, p. 5).

Ou seja, como aponta Ferreira, o que tais pesquisas sobre o estado da arte, principalmente, na área de humanas, lamentavelmente denotam é, como vínhamos dizendo, o quanto as ditaduras militares, principalmente, no caso do Brasil e da Argentina, suprimiram e abafaram o ambiente e o fazer acadêmico em humanas nas décadas de sessenta e setenta; e, também, na primeira metade da década de oitenta. Mas, obviamente, tal abafamento não foi por acaso!

Não à toa, aliás, na segunda metade da década de oitenta, o aumento do quantitativo na titulação dos pesquisadores quase quadruplica em relação às décadas de 60 e 70, sobretudo, considerando a área de humanas e, em especial, a área de educação (FERREIRA, 2021).

Mas, para arrematar, o que é preciso, por fim, observar com esse dado tão lamentável sobre pesquisas realizadas na América Latina e nossas últimas digressões acerca do “estado da arte”? Que, por trás do conjunto de pesquisas conhecidas pela denominação de “estado da arte” ou de “estado do conhecimento”, estão pesquisadores(as) movidos(as) pelo compromisso ético de iluminar não somente o “estado do conhecimento” ou o “estado da arte” em si; mas, também e principalmente, dar luz às condições sócio-históricas de produção em que tais conjuntos de pesquisas foram realizados: inclusive considerando o poder que as condições de produção da pesquisa científica têm e sempre tiveram de denunciar regimes de exceção – bem como qualquer outro tipo de censura –, aos quais não somente o meio acadêmico e intelectual; mas ainda o corpo social, como um todo, estejam sendo/foram submetidos.

E aqui é importante compreender também como, através da realização de pesquisas sobre o “estado da arte”, nós, pesquisadores(as), não só podemos, como devemos denunciar e/ou explicitar lógicas e bases estruturantes de regimes de exceção e/ou de censura – bem como de todo e qualquer regime de padronização e normatização. Afinal, se compreendemos aqui a empreitada do “estado da arte” como um ato que se dirige à contrainformação – isto é, como uma forma de resistir ao regime cerrado, à censura, à normose²⁴ –, precisamos ter em mente que tal “contrainformação só se torna eficaz quando ela é — e ela o é por natureza — ou se torna um ato de resistência” (DELEUZE, 1987).

É, pois, indubitável que a ciência provoque e transforme o contexto sócio-histórico-cultural no qual ela se insere; ao passo em que, obviamente, ela também é provocada e transformada por esse tal contexto²⁵. Nesses termos e, para arrematar, de vez, a questão, podemos dizer que aquilo que entendemos aqui como pesquisa científica é fruto do exercício discursivo/descritivo de indivíduos (sujeitos, agentes) – no caso, pesquisadores(as) – que, uma

²⁴ Segundo Weil, Leloup e Crema (2011), a normose nada mais é do que uma busca por conformidade, busca esta que interrompe o fluxo evolutivo e leva à estagnação.

²⁵ Nos capítulos 2 e 3, retomaremos a discussão mais detidamente. Porém, é importante que o(a) nosso(a) leitor(a) compreenda que a ciência, por possuir um corpo e ferramentas específicas, possui também uma capacidade única de criar “imagens”, de permitir que os indivíduos – através do ponto de vista científico – possam se relacionar, no fluxo do “tempo”, com o “mundo externo”: possam apreendê-lo. Nesses termos, da mesma forma que a ciência é transformada por questões históricas e culturais da época e do espaço no qual ela está inserida (produzindo, devido a tal momento sócio-histórico, seus próprios pontos de vistas científicos); o momento sócio-histórico no qual essa mesma ciência está inserida também é transformado pelas “imagens”, pelos pontos de vistas, pelas “parciais”, pela presença dessa tal ciência.

vez comprometidos(as) não somente com os dissensos, exotismos e/ou atos criativo-científicos, mas, ainda, com a capacidade comunicativa, transformativa, educativa e intersubjetiva (do campo) das ciências dentro dos mais diversos contextos sociais, possuem, acima de tudo, o desejo tácito de fazer com que se compreenda seus objetos teóricos e também seus problemas de pesquisa em sentido plural; procurando, por isso, dialogar e manter um compromisso ético-histórico não apenas com os seus pares, mas ainda e concomitantemente com a sociedade de que são parte e contemporâneos.

Por isso, o exercício de fazer ciência pressupõe: 1) possuir uma hipótese sobre dado tema; 2) decidir verificar tal hipótese sobre esse dado tema e estar disposto a situar, não somente seus pares, mas a coletividade, a partir de qual marco teórico aquele tema – juntamente, com aquela hipótese – será tratado; 3) utilizar e/ou criar um esquema metodológico bem definido para varrer/testar tal hipótese; 4) possuir um ambiente referencial – isto é, uma fonte de pesquisa – no qual a hipótese será testada; 5) e, por fim, desenvolver, como produto dessa empreitada científica em particular, um exercício científico-sócio-histórico-cultural-discursivo – isto é, uma enunciação; uma “imagem”; um texto contendo hipótese, estado da arte, método(s), fonte(s) e resultado(s) – comprometido com o seu tempo.

Fazer ciência, portanto, é compreender que, para além das possibilidades do que é possível conhecer, é cientificamente necessário estarmos comprometidos com aquilo que é possível testar – isto é, qualificar e metrificar, e vice-versa –, enunciar, resistir e transformar (incluindo não somente o que é externo à ciência, mas também a ciência, ela própria, nessa transformação). E aqui é curioso perceber como fazer ciência é, por vezes, consequência, tolerância e capacidade que advém da atitude – e ainda da auto-permissão – de alguns indivíduos em se colocar no lugar – no *locus* – de esperar: isto é, de desacelerar²⁶; suspendendo, com isso, a percepção normativa²⁷ até o momento em que o “tempo”

²⁶ Sobre a desaceleração, ler seguinte trecho de “O que é a filosofia?” (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 2013): “o crivo filosófico, como plano de imanência que recorta o caos, seleciona movimentos infinitos do pensamento e se mobília com conceitos formados como partículas consistentes que se movimentam tão rápido como o pensamento. *A ciência tem uma maneira inteiramente diferente de abordar o caos, quase inversa: ela renuncia ao infinito, à velocidade infinita, para ganhar uma referência capaz de atualizar o virtual.* Guardando o infinito, a filosofia dá uma consistência ao virtual por conceitos; renunciando ao infinito, a ciência dá ao virtual uma referência que o atualiza, por funções. A filosofia procede por um plano de imanência ou de consistência; a ciência, por um plano de referência. *No caso da ciência, é como uma parada da imagem. É uma fantástica desaceleração, e é por desaceleração que a matéria se atualiza, como também o pensamento científico, capaz de penetrá-la por proposições. [...] Desacelerar é colocar um limite no caos, sob o qual todas as velocidades passam*” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 140, grifos nossos).

²⁷ A percepção normativa, aqui, nada mais é do que a “memória-hábito”, o “reconhecimento” (BERGSON, 2011): isto é, a percepção pragmática, através da qual, no geral, costumamos nos relacionar com o “mundo físico” e as coisas de tal mundo. Por ser, acima de tudo, pragmática, trata-se de uma percepção ligeira: uma percepção obtida sem que precisemos durar no fluxo do “tempo”. É, portanto, diferente de uma percepção

inevitavelmente ganha espessura e se revela: e é justo nesse instante que algo muda e acontece.

Nesses termos, podemos dizer, então, que fazer ciência é como tirar um retrato usando técnicas de média/longa exposição: isto é, é como se colocar numa máquina (antinatural, inclusive, pelo simples fato de ser algo da ordem do maquínico: ou seja, daquilo que não seria culturalmente humano ou natural)²⁸ de esperar.

Essa “máquina de esperar” antinatural, semelhante a uma câmera fotográfica, ilustra como a duração da exposição – ou seja, quanto tempo se leva para terminar, como diria Barthes (1984, p. 29-30), “o ruído do clique” – da “íris” do(a) pesquisador(a) em relação ao seu objeto teórico está diretamente ligada ao “tempo” que nós – novamente, pesquisadores(as) – estamos dispostos a investir examinando, refletindo ou nos aprofundando em tal objeto²⁹: inclusive, nas ocasiões em que estamos diante de objetos teóricos extremamente complexos, de difícil prova de suas existências, os quais necessitam da concepção e da construção de inéditos instrumentos para a evolução de seus estudos.

Afinal, dentre outras invenções, por quantos anos de espera e/ou de tentativas de construção de instrumentos métricos os cientistas não tiveram que se submeter até que fosse possível construir, por exemplo, um acelerador de partículas³⁰? Instrumento este capaz de

criativa; a qual implicaria, necessariamente, que, primeiro, o “tempo” pudesse ganhar espessura (pudesse se dilatar, pudesse durar) para, daí, então, termos o seu nascimento: isto é, para daí, então, observarmos a percepção criativa nascer.

²⁸ Levando em consideração o mundo do espetáculo, da suspensão das percepções em que vivemos, mundo este, no qual, como bem aponta Crary (2013), o regime de atenção pressupõe estar sempre desatento – ou seja, o regime normativo da atenção é, na verdade, a desatenção –, atos de espera; de pausas no tempo e no espaço; de concentração; de hiperfoco são, na verdade, cultural e normativamente configurados como anti-naturais e, acima de tudo, não convêm aos padrões capitalistas de consumo. Não à toa, portanto e assim como as pausas e as esperas (no espaço e no tempo) tão contíguas ao fazer científico, alguns trabalhos de performance, cinema e arte moderna – como o caso, por exemplo, de “NightSea Crossing/Conjunction” (Marina Abramovic e Ulay AKA Frank Uwe Laysiepen, 1981-1987/1983), “O Moinho e a Cruz” (Lech Majewski, 2011), “The Artist is Present” (Marina Abramovic, 2010) –, através da técnica e do artifício, parecem não querer nunca parar de nos lembrar da importância do desacelerar; do não fazer nada; enfim, do ser necessário parar e, com isso, tornar a sentir a espessura e a dilatação (da vida e) do tempo.

²⁹ É importante ter, em mente, que a relação que estabelecemos com os objetos – sejam objetos ou não de pesquisa (científica) – não é uma relação unilateral. Desta forma, ao mesmo tempo que nos relacionamos com os objetos, refletimos sobre eles, transformamo-nos; esses mesmos objetos também se relacionam conosco e nos transformam.

³⁰ Aceleradores de partículas são dispositivos que fornecem energia a feixes de partículas subatômicas eletricamente carregadas. Dessa forma, tais dispositivos terminam sendo capazes de acelerar prótons, elétrons ou átomos carregados, confinando-os em feixes estreitos, com velocidades próximas da velocidade da luz. Aceleradores de partículas são de suma importância para a ciência, sobretudo, porque, a partir deles, tornou-se possível investigar (estudar e, sendo verdadeiros, provar) experimentalmente modelos atômicos, como o de Thomson, o de Rutherford, entre outros. Existem diferentes tipos de aceleradores de partículas construídos no mundo; mas, atualmente, o maior e mais potente acelerador se chama Grande Colisor de Hádrons (LHC), o qual foi construído na fronteira da Suíça com a França, dentro do Centro Europeu de Pesquisas Nucleares (CERN). Até os dias atuais, os aceleradores de partículas são (ferramentas, instrumentos) largamente utilizados, por

sentir e de metrificar e responder aos movimentos de corpos sob a perspectiva de uma série de hipóteses – produzindo, como resultados, ora erros, ora acertos – que se alastram por diferentes áreas do conhecimento humano? Ou, ainda, por quanto tempo não precisamos esperar para provar, com instrumentos, que a Terra não é plana; que o Sol é o centro da nossa galáxia...; mais recentemente, que $E = mc^2$ ou que o bóson de Higgs³¹ existe?

Fazer ciência, portanto, é também compreender que, por vezes, não é somente preciso esperar para que sejamos capazes de enunciar um problema, mas que as próprias limitações do discurso e das enunciações científicas são parte dessa mesma ciência – e contemporâneas ao “tempo” e à sociedade na qual tal ciência está inscrita.

Dito de outra maneira, uma vez metodologicamente bem construída, é possível que se faça uma pesquisa apenas enunciando tudo aquilo que não foi possível enunciar seja devido às condições históricas³²; seja essa impossibilidade de enunciação devido à complexidade do tema; seja devido à falta de instrumentos em dado momento; seja devido à própria falta de capacidade – por parte da comunidade e do discurso científicos – de organizar, na forma de linguagem, um relato mais preciso e elaborado sobre aquilo que, por exemplo; e, em dado momento, se sente, se intui e se conhece.

É por isso, aliás, que, na impossibilidade de pensar e enunciar através dos meios e recursos propriamente científicos, às vezes e na clara tentativa de solucionar suas impossibilidades operacionais, metodológicas e enunciativas; e, daí, então, retornar ao campo

cientistas, para auxiliá-los na busca por respostas a várias perguntas científicas que até hoje se encontram em aberto.

³¹ O bóson de Higgs foi uma partícula, proposta na década de 1960, pelo físico Peter Higgs, para explicar que mesmo partículas subatômicas – inclusive as partículas formadoras do Universo na ocasião do Big Bang – têm massa. Tal partícula, portanto, é parte do Modelo Fundamental da Física; e, como todas as partículas, possui massa. Mais conhecido como a “Partícula de Deus”, o bóson de Higgs é uma partícula extremamente instável e que se fragmenta muito rapidamente em partículas menores. Para provar a existência de tal partícula, foi necessário fazer diversas experiências no LHC (Grande Colisor de Hadrões) até a sua prova experimental em 2013.

³² Por exemplo, durante a ditadura, o discurso-livre, as enunciações criativas estavam cerceadas, é tanto que muitas músicas do compositor Chico Buarque, emblemáticas por terem sido compostas durante o regime ditatorial no Brasil (e por terem sido críticas a tal regime), foram dotadas de interessantíssimos artifícios de linguagem (e recursos sonoros) para que pudessem passar (sem que fossem banidas) pela censura. Uma amostra bem famosa, aliás, é a música “Cálice”: música composta, em 1973, por Chico e (Gilberto) Gil, cuja letra traz uma crítica severa à ditadura. Tal canção foi banida até 1975 (quando Milton Nascimento a interpretou, juntamente com o conjunto musical MBP4), e brinca com a ambiguidade entre “cale-se” e “cálice” (trata-se de aliteração) para denunciar a situação em que vivia a sociedade brasileira durante os tempos sombrios do regime militar. Ora, o que precisamos observar a partir do exemplo de tal canção é precisamente que tal ambiguidade sonora (entre outros artifícios) configura precisamente aquilo que, à época da ditadura no Brasil, era possível dizer – bem como a forma através da qual seria era possível elaborar um discurso (musical) de crítica social (de estado da arte social).

do saber científico, a ciência termina por se aproximar de outros campos do saber³³. E, nisso, aproxima-se também de superfícies de expressão próprias a outros campos (como é o caso da arte e da filosofia): superfícies essas que sejam suficientemente sensíveis, híbridas e capazes de tratar de questões advindas de problemas, hipóteses e reflexões nascidas no seio das pesquisas científicas. Curiosamente, é nesses momentos de esgarçamento de seus limites e de suas fronteiras e, principalmente, ao explorar meios e superfícies de expressão de outros campos do saber que a ciência se torna demasiado criativa³⁴.

Afinal, por vezes, portanto e quase como uma espécie de “possível, por favor, senão eu sufoco” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 209), fazer ciência remete exatamente ao que falaram Deleuze e Guattari ao tratar daquilo que Proust definia como sendo a arte-monumento: isto é, por vezes e assim como criar um bloco de sensações (IBIDEM), fazer ciência pressupõe exatamente encarnar – ou seja, criar e, para tanto, materializar um artifício (um artefato, um novo instrumento, um novo método de medir, metrifcar atrelado a instrumentos de sensibilidade, de aferição) e daí enunciar – um (novo) universo de sentidos e de escalas; não somente construindo limites, distanciamentos, aproximações e constelações (dentro e fora do próprio campo científico); mas, sobretudo, forçando o discurso científico a ponto de torná-lo capaz de enunciar, o mais precisamente possível, o processo da criação científica.

Nesse sentido, e por mais estranho que nos pareça – principalmente, a nós, pesquisadores –, é indispensável que notemos, pois, como a história da ciência também está repleta de seus momentos de aporia. Sendo assim, se Mestre Eckhart, no auge de seus notórios estudos sobre Mística, Neoplatonismo e Filosofia Medieval, manifestou que ele mesmo pedia a Deus que o livrasse de Deus; não raras e não menos importantes são as vezes em que nós, pesquisadores(as), precisamos querer e, com todas as nossas forças, tentar nos livrar da ciência, recorrendo, por isso, ao campo da “não-ciência”³⁵ – a saber, ao campo das

³³ É importante perceber aqui que o exercício criativo de pensar – e, em particular, o exercício criativo de pensar cientificamente – pressupõe ter sempre uma nova ideia – ou ainda uma ideia “ligeiramente” diferente da ideia que tínhamos quando começamos a pensar. Ademais, quando se trata de pensar criativamente, ainda é importante ter em mente, acima de tudo – seja quando se se trata de arte, cinema e/ou filosofia –, que há uma especificidade de saberes. Portanto, podemos dizer que cada saber responde a suas próprias questões ou procura resolver, por conta própria e com seus próprios meios, problemas semelhantes aos colocados pelos outros saberes (MACHADO, 2009, p. 14).

³⁴ Não à toa pensar criativamente pode nos levar a esgarçar não apenas questões e fronteiras de outros saberes; mas ainda a experimentar materialmente – precisamente, através de ferramentas de linguagem específicas – especificidades de outros campos do conhecimento.

³⁵ Trata-se do que Deleuze e Guattari discutem no capítulo “Do caos ao cérebro” (2013, p. 237-257) – já na parte final de “O que é a Filosofia?” (DELEUZE e GUATTARI, 2013); ou seja, se sabemos que o pensamento é uma

artes e ao campo da filosofia – para que, então e logo em seguida, retornemos à nossa área do saber científico.

Ainda no que tange a tal questão dos diferentes saberes, bem como ao problema da aporia em tais saberes, **é imprescindível ter em mente que cada campo do saber possui uma superfície de expressão (uma linguagem, um corpo sensível, uma técnica) específica e através da qual um heterogêneo universo de enunciações (“imagens”) pode e deverá ser constituído (ou seja, cada campo do saber constitui uma “parcial”, no “tempo”, – uma versão – a respeito de dado tema).**

São “as” – e não “a” linguagem – linguagens: isto é, são os campos idiomático-enunciativos específicos através dos quais cada saber - uma vez provocado, no fluxo do “tempo”, em dado instante e contexto particular e, acima de tudo, uma vez provocado por dada hipótese e objeto teórico particular - pode e deverá sempre produzir um novo, seguro e, por vezes, ligeiramente distinto, resultado (seja ele verdadeiro ou falso) enunciativo: isto é, uma nova “imagem”. Ora, é por aí que vai se constituindo, partir dos diferentes campos do saber, o território de uma tentativa de totalidade do estado do conhecimento acerca de um dado objeto: isto é, o território-limite³⁶ de tal objeto desenhado, teórica e metodologicamente – bem como a partir das diferentes técnicas (linguagens) do saber –, pelas formas e conteúdos discursivos de seu passado, presente e futuro.

Evidentemente, é preciso convir que, quando fazemos tal afirmação – “cada saber possui uma superfície de expressão (uma linguagem) específica” –, estamos também

forma de navegar no caos; e, com isso, encontrar certos pontos de descanso, temos que, para que se compreenda, se faça, se crie ciência; é preciso (compreenda, se lide com) não-ciência.

³⁶ Para melhor compreender questões como “território-limite”, “desterritorialização” e “rotas de saída”, ver o seguinte enxerto do “A de Animal” do “Abecedário de Gilles Deleuze” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89): “O território é o domínio do ter. É curioso que seja no ter, isto é, minhas propriedades, minhas propriedades à maneira de Beckett ou de Michaux. O território são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar. [...] E o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele. É preciso reunir isso. Preciso de uma palavra, aparentemente bárbara. Então, Félix e eu construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. Sobre isso nos dizem: é uma palavra dura, e o que quer dizer, qual a necessidade disso? Aqui, um conceito filosófico só pode ser designado por uma palavra que ainda não existe. Mesmo se se descobre, depois, um equivalente em outras línguas. Por exemplo, depois percebi que em Melville, sempre aparecia a palavra: *outlandish*, e *outlandish*, pronuncio mal, você corrige, *outlandish* é, exatamente, o desterritorializado. Palavra por palavra. Penso que, para a filosofia, antes de voltar aos animais, para a filosofia é surpreendente. Precisamos, às vezes, inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Tudo isso acontece nos animais. É isso que me fascina, todo o domínio dos signos. Os animais emitem signos, não param de emitir signos, produzem signos no duplo sentido: reagem a signos, por exemplo, uma aranha: tudo o que toca sua tela, ela reage a qualquer coisa, ela reage a signos. E eles produzem signos, por exemplo, os famosos signos... Isso é um signo de lobo? É um lobo ou outra coisa? Admiro muito quem sabe reconhecer, como os verdadeiros caçadores, não os de sociedades de caça, mas os que sabem reconhecer o animal que passou por ali, aí eles são animais, têm, com o animal, uma relação animal. É isso ter uma relação animal com o animal. É formidável” (IBIDEM).

determinando, antes de tudo, que o *apparatus* da linguagem humana – e agora falamos “da” linguagem, e não “das” linguagens – é uma de ferramenta (uma técnica, um dispositivo, um instrumento) muito particular através da qual, e somente através do qual, nós, humanos, somos capazes de conhecer, enunciar, sentir e, acima de tudo, recortar (isto é, criar “imagens”, criar “parciais” sobre) o mundo e, conseqüentemente, dar e nos relacionar com o ambiente ao nosso redor – incluindo o nosso próprio corpo.

Mais que isso, também queremos reafirmar que, em condições normais de “temperatura e pressão” (isto é, sem que haja necessidade de levá-las às suas zonas de indiscernibilidade), tais linguagens (da arte, da filosofia e da ciência) muito idiomáticamente específicas em seus enunciados – as quais, como vínhamos dizendo no parágrafo anterior, são conteúdo, e não continente, da linguagem humana –, linguagens estas concernentes a campos do saber (mais uma vez, como já dissemos) muito particulares, parecem ser capazes de produzir recortes (“imagens”, “parciais”) muito distintos acerca de um mesmo e único objeto.

Isso posto, um dos objetivos-chave deste capítulo é justamente analisar a questão do “tempo” – isto é, o nosso objeto de pesquisa – não só dentro de uma dimensão que nos é rotineira; e, de certa forma, até dogmática e extremamente confortável (ou seja, dada a nossa formação, dentro dos referenciais teóricos e metodológicos dos Estudos Cinematográficos). Mas, também e antes de tudo, dentro de um contexto interdisciplinar: isto é, dentro de um rico contexto, no qual nosso objeto de estudo, o “tempo”, possa ser discutido, observado, enunciado, aferido, pensado (imaginado) através de diferentes ferramentas (principalmente, ferramentas metodológicas e de linguagem) advindas de lugares científicos como os da Literatura, da Psicologia, da Comunicação, da Sociologia, da História, da Filosofia etc..

Lugares científicos estes através dos quais a soma dos diversos enunciados (das diversas parciais) advindos de tais diferentes subcampos do saber das ciências humanas a respeito, especificamente, do “tempo”, bem como das relações entre “cinema” e “tempo”, pode nos ajudar a demarcar um certo estado da arte e/ou território-limite (uma certa “imagem”) do objeto teórico chamado “tempo” e de suas relações com o “cinema” nas ciências humanas brasileiras.

Nesse sentido, o que, na medida do possível, buscaremos realizar, na seção a seguir deste capítulo, é tentar demarcar uma “parcial”, uma “imagem” – ou seja, mais uma vez, é importante pontuar: jamais se tratará de uma totalidade absoluta e imutável – acerca do território-limite do objeto “tempo” nas ciências humanas brasileiras através não somente das diferentes subáreas de tal campo das ciências no Brasil; mas, sobretudo, através das diferentes formas de linguagem <<diferentes técnicas>> (ou seja, as diferentes formas de dizer, bem

como a partir de suas diferentes metodologias), as quais são contíguas a tais subáreas; além dos diferentes referenciais teóricos trazidos e suportados por cada uma dessas subáreas.

Além disso, e novamente partindo da análise de resultados interdisciplinares – isto é, de teses e dissertações da Sociologia, da Filosofia, das Letras, da Psicologia etc. a respeito da temática do “cinema” e do “tempo” – para responder às nossas indagações científicas, tentaremos, mais uma vez, na medida do possível, demarcar e enunciar, nesta dissertação, a existência de uma certa história do objeto “tempo”: história esta contada precisamente através das mais diversas especificidades criativas – isto é, das mais diversas “imagens” que somente a técnica cinema é capaz de imaginar – inerentes ao território linguístico da técnica cinematográfica.

Para tanto, faremos um mapeamento do estado da arte acerca do objeto “tempo” e a sua relação com o “cinema” na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICIT). Mapeamento este que será construído, prioritariamente, por meio da leitura analítica do resumo; das palavras-chave; das referências; e também do corpo do texto das 41 pesquisas (ver APÊNDICE 1, p. 247) – a nível de mestrado e doutorado – encontradas a partir da busca avançada, a qual realizamos utilizando os descritores “cinema” e “tempo” – ambos os descritores buscados, especificamente, na categoria “título” – dentro do repositório da BDTD. É o que trataremos na seção a seguir.

1.3 Resultados de uma busca avançada na BDTD sobre “tempo” e “cinema”

Para elaborar a análise presente nesta seção do capítulo 1, trataremos criticamente e, a partir de metodologia e perguntas específicas, os 41 resultados (conforme APÊNDICE 1, p. 247) que nos foram devolvidos³⁷ através da busca avançada pelos descritores “cinema” e “tempo” – ambos os descritores buscados, especificamente, na categoria “título”. A nossa busca foi realizada dentro do repositório da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e

³⁷ É importante explicitar que, durante a escrita desta dissertação, tal busca foi refeita uma boa quantidade de vezes, no intuito de nos certificarmos da atualização da quantidade de resultados encontrados e a serem analisados. Porém, por uma questão de cronograma e capacidade humana, a última vez em que procuramos atualizar o status da quantidade de resultados encontrados e bem como a ser analisados foi em meados de janeiro de 2024. Sendo assim, caso o(a) nosso(a) leitor(a) refaça tal busca e encontre novos resultados, é importante levar em consideração que a nossa análise, apesar de longa, trabalhosa e detalhada, é datada. Fica, por isso, desde já e caso existam, o convite para que o(a) nosso(a) leitor(a) experimente ler, sobretudo, os novos resultados que possam vir a ser encontrados.

Dissertações (BDTD), do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICIT).

Ou seja, partindo da leitura quase que integral³⁸ dos trabalhos a nível de mestrado e doutorado obtidos em tal busca avançada – sendo estes 24 trabalhos de mestrado e 17 trabalhos de doutorado –, o que gostaríamos de compartilhar, nesta seção, é um recorte – e aqui chamamos recorte porque se trata especificamente de 41 trabalhos encontrados e lidos; e, obviamente, temos a certeza da existência de outros trabalhos, incluindo monografias; artigos; resumos expandidos; *papers* etc. acerca da mesma temática – que possa, em termos de Ciências Humanas no Brasil, situar-nos e responder a algumas perguntas não só sobre o território-limite chamado “tempo”, bem como sobre as relações de tal território com o campo dos Estudos Cinematográficos.

Nesse ponto, aliás, gostaríamos novamente de frisar – inclusive, como já discutimos neste capítulo 1 (p. 27-43); e também como retomaremos mais detidamente no capítulo 3 (p. 122-151) – que o nosso exercício de elaboração de um estado da arte a partir desses 41 trabalhos encontrados na base da BDTD trata-se justamente de uma vista, de uma parcial, de uma “imagem”, de um paradigma³⁹.

Dentro desse contexto, também é importantíssimo esclarecer que aqui não se pretende enunciar qualquer tipo de verdade absoluta (imutável). Logo, nossa “parcial” está totalmente conectada com a metodologia, os parâmetros e as regras a partir das quais nós, autores desta pesquisa, definimos e parametrizamos para a nossa análise. Por isso, o(a) nosso(a) leitor(a) precisa saber que, para além da leitura do resumo; das palavras-chaves; das referências bibliográficas e do próprio corpo do texto, norteamos o resultado crítico da nossa análise, bem

³⁸ Ou seja, a metodologia que adotamos para analisar tais trabalhos – e, com isso, procurar mapear um certo estado da arte sobre o objeto “tempo” e suas relações com o “cinema” nas ciências humanas brasileiras – foi a de ler não somente o resumo, as palavras-chave e a seção de referências teóricas do trabalho; mas também a de acessar o corpo do texto de tais pesquisas, dando ênfase à leitura, principalmente, dos capítulos teóricos. Optamos por tal metodologia, sobretudo, tendo em mente a importância que capítulos teóricos sobre a questão do “tempo” teriam para o nosso exercício de elaborar um certo estado da arte a respeito de tal objeto. Nesse sentido, na circunstância de não haver (algum) capítulo ou (alguma) seção na maior parte dos trabalhos que lemos, foi-nos então necessário procurar pelas reflexões acerca do objeto “tempo” dentro de todos os outros capítulos dos trabalhos: e, nessa empreitada, terminamos lendo todas as ocorrências da palavra “tempo” nos trabalhos (devolvidos pela busca na BDTD), daí a razão pela qual terminamos lendo todos os trabalhos quase que de forma integral.

³⁹ Segundo Thomas Kuhn (1996), o conjunto da comunidade científica forma corpo em torno de um “paradigma”; ou seja, em torno de um “conjunto de procedimentos ou ideias que instruem os cientistas, *implicitamente*, sobre aquilo em que devem acreditar e como trabalhar. A maioria dos cientistas nunca questiona o paradigma. Eles resolvem os enigmas, problemas que reforçam e estendem o alcance do paradigma em vez de questioná-lo” (HORGAN, 2006, p. 61, grifo do autor). É verdade que a ciência progride quando passa de um paradigma para o outro; nesses termos, é importante perceber como somente através da existência dos (ditos) paradigmas científicos é que ficam estabelecidos parâmetros metodológicos e científicos através dos quais a própria ciência pode evoluir (e sobreviver) – e, por que não?, superar seus paradigmas.

como as digressões mais contundentes desta seção – e, principalmente, os momentos mais duros e arrepiantes de nossa observação analítica –, considerando algumas perguntas, as quais nos são cardinais. São elas:

- 1) De alguma forma, a pesquisa responde ou procura responder – seja direta ou indiretamente – à pergunta “o que é o ‘tempo’?”;
- 2) A pesquisa cita Gilles Deleuze;
- 3) Caso cite, a pesquisa denota capacidade de refletir teoricamente sobre Deleuze;
- 4) A pesquisa cita Henri Bergson;
- 5) Caso cite, a pesquisa denota capacidade de refletir teoricamente sobre Bergson;
- 6) A pesquisa cita Roland Barthes, Walter Benjamin, Charles S. Peirce e/ou André Bazin. E, caso cite, denota capacidade de refletir teoricamente sobre tais autores;
- 7) A pesquisa cita Philippe Dubois e/ou Arlindo Machado. E, caso cite, denota capacidade de refletir teoricamente sobre esses autores;
- 8) Caso cite poucos ou nenhum dos autores acima citados, a pesquisa utiliza algum outro texto clássico para trabalhar a questão do “tempo” (ex.: Martin Heidegger; Maurice Halbwachs; Jacques Le Goff; Ecléa Bosi etc.). E, caso cite, denota capacidade de refletir teoricamente sobre esse(s) autores/texto(s);
- 9) Por fim, a pesquisa se conecta de alguma forma, sobretudo, no que tange ao compromisso do domínio teórico, com a temática do “cinema” e do “tempo”.

Outro dado que nos chamou bastante atenção durante a leitura de tais trabalhos e o qual nos parece extremamente importante de compartilhar, já de início, com o(a) nosso(a) leitor(a) é a diversidade conteudística dos programas de pós-graduação (PPGs) – programas estes vinculados a instituições de nível superior tanto públicas, como privadas –, nos quais tais pesquisas foram realizadas: a saber, programas de Letras; Música; Comunicação; Artes; Semiótica; Psicologia; Ciências Sociais; Filosofia; História; História da Arte; Cinema; Processos Audiovisuais; Multimeios.

Outrossim, chama a atenção que, mesmo sendo trabalhos originários de programas de pós-graduação localizados, principalmente, no eixo Rio-São Paulo; há também – e não necessariamente poucos – trabalhos realizados em PPGs na Bahia, no Ceará, no Rio Grande do Sul, no Pará, no Paraná, em Santa Catarina, em Minas, em Sergipe e no Distrito Federal. Dado este que demarca a importância e o interesse pela temática do “cinema” e do “tempo” a nível nacional. Além disso, dado que também termina por dar espessura – e veracidade

científica e paradigmática – à nossa análise: principalmente, quando dizemos que se trata de uma parcial, de um panorama, de uma “imagem”, de uma possível fotografia das ciências humanas brasileiras acerca do tema.

No mais, a importância e a urgência da temática também se comprovam pelo fato de ela interessar, de forma muito equilibrada, a alunos(as) dos diferentes níveis de pós-graduação: não à toa, como já dissemos, da totalidade dos 41 trabalhos encontrados, 24 são de mestrado e 17 são de doutorado. Além disso, dada a diversidade disciplinar dos PPGs em que tais pesquisas foram elaboradas, também é sumária a compreensão da temática do “tempo” e de suas relações com o “cinema” como uma temática necessariamente interdisciplinar. E, nisso, ficamos objetivamente muito felizes por esta pesquisa – precisamente, a pesquisa a qual o(a) leitor(a) lê agora – ter sido realizada dentro de um (e do único!) Programa Interdisciplinar em Cinema no Brasil: isto é, o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe (PPGCINE/UFS).

Cabe também considerar o não envelhecimento e o não esgotamento do tema ao longo dos últimos vinte anos: afinal, encontramos, em nossa busca, trabalhos publicados de 2001 até 2023; não havendo incidência de publicação de pesquisas sobre o tema – a partir do resultado da nossa busca na BDTD – apenas nos anos de 2002, 2003 e 2020⁴⁰. Ou seja, são mais de duas décadas de estudo sobre tal temática, com uma frequência quase que permanente de publicações anuais.

E, nesse ponto, é curioso observar ainda que, não por acaso, as primeiras traduções, para o Português Brasileiro (PT-BR), e as primeiras edições de livros como “Cinema I – Imagem Movimento” e “Cinema II – Imagem Tempo” (ambos de Gilles Deleuze), além de “Matéria e Memória” (Henri Bergson) datam de meados da década de 80 e também do começo da década de 90.

Ou seja, tais 41 teses e dissertações interessadas pela temática do “tempo” e do “cinema” encontradas na BDTD foram, de fato, escritas sob o guarda-chuva teórico dos pensamentos, sobretudo, de Bergson e Deleuze: sendo, portanto, indício de uma maturação nas e de um forte interesse intelectual das ciências brasileiras com relação à temática do

⁴⁰ Acerca de 2020, é importante levar em consideração que este foi o ano-auge da pandemia. Foi um ano de extrema adversidade para a pesquisa no Brasil e no mundo. Portanto, o número de pesquisas interdisciplinares sobre “cinema” e “tempo”, finalizadas em 2020 no Brasil, principalmente, na área de humanas, pode ter sido drasticamente afetado durante o ano-auge da pandemia da Covid-19.

“tempo” e do “cinema”, principalmente, após a chegada dos livros traduzidos (para o PT-BR), de Bergson e Deleuze, sobre tal tema, ao Brasil⁴¹.

E eis aí precisamente o parâmetro que utilizamos para elaborar as perguntas (bem como a importância de tais perguntas) vinculadas ao referencial teórico de tais teses e dissertações – conforme listamos na página 45. Isto é, eis a razão pela qual, em nossa tentativa de mapear um certo estado da arte acerca da temática do “tempo” e suas relações com o “cinema” nas ciências humanas brasileiras, procuramos, acima de tudo, compreender, através da leitura quase que integral das tais 41 teses e dissertações encontradas em nossa busca na BDTD, a capacidade que tais pesquisas têm/tiveram de lidar justamente com os textos teóricos-base que lhes deram origem: a saber, textos de Benjamin, Peirce, Barthes, entre outros autores que citamos em nossas perguntas; mas, principalmente, textos de Henri Bergson e Gilles Deleuze acerca das discussões sobre “tempo” e “cinema”.

Isso posto, e consideradas, então, essas primeiras constatações enunciadas nos parágrafos acima, gostaríamos de convidar nosso(a) leitor(a) a pensar e a analisar conosco, desta vez, de forma não muito romântica, as tabelas e gráficos, os quais se seguem, e que dizem respeito a alguns dados quantitativos e qualitativos mais secos – sendo alguns dados, de certa forma, até lamentáveis – acerca de tais 41 trabalhos. Começemos, pois, pelo GRÁFICO 1:

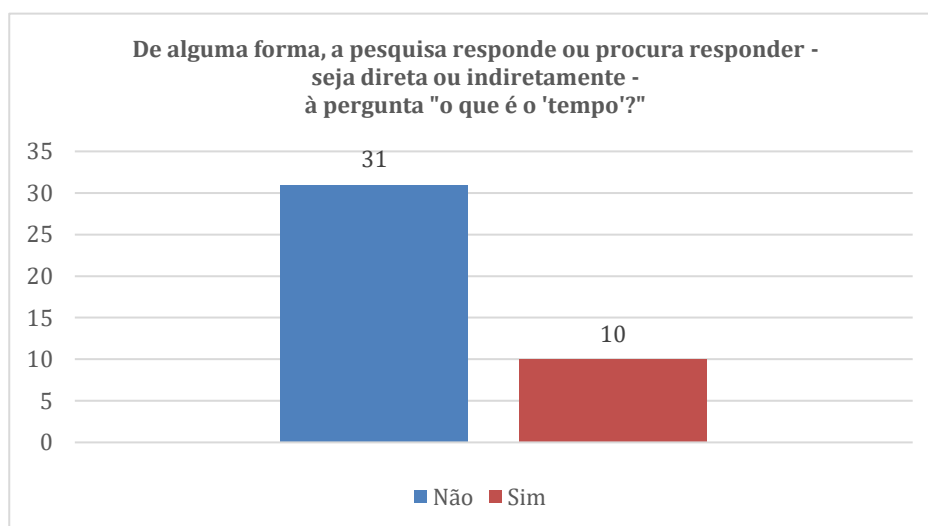


GRÁFICO 1

Ora, é quase um gracejo! Mas, como se pode ver e, apesar de estarmos dedicando a discussão do Capítulo 1 à importância dos estudos do tipo “estado da arte”, bem como à

⁴¹ Sendo também um dado que liga as pesquisas em ciências humanas no Brasil ao pensamento em humanas desenvolvido na França.

importância da demarcação do objeto teórico chamado “tempo”; do conjunto das 41 teses e dissertações analisadas, exatos 31 trabalhos não respondem à pergunta: “o que é o ‘tempo’?”. Nesses termos, começamos, pois, a analisar mais detidamente tais trabalhos, procurando, sobretudo, compreender melhor a maneira como se estrutura a escolha sistemática de mais de 75% dessas pesquisas – pesquisas estas devolvidas pela BDTD – por não demarcar seu objeto teórico.

Antes de tudo, aliás, é preciso pontuar que a não resposta a tal pergunta foi também um dos grandes motivos pelos quais, durante a escrita desta dissertação, terminamos optando por alterar o nosso cronograma e ler, de forma quase que integral, o resultado devolvido pela busca na BDTD: ou seja, as 41 teses e dissertações.

Logo, na intenção de sermos justos, bem como de contribuir para o mapeamento do tema, decidimos que seria muito importante poder concluir que, de fato, no resultado devolvido pela BDTD usando os descritores “tempo” e “cinema” (ambos os descritores buscados, especificamente, na categoria “título”) havia 31 trabalhos – muitos dos quais mencionavam a questão do “tempo”, da “temporalidade” em suas palavras-chave; em seus resumos e em outras seções introdutórias de suas pesquisas – **que não respondiam, nem procuravam responder nem direta, tampouco indiretamente à pergunta “o que é o ‘tempo’?”**.

Ou seja, são pesquisas científicas que, (in)felizmente – isso cabe ao juízo de cada um –, abrem claramente mão de delimitar, no corpo de suas meditações teóricas, segundo que definições, referências bibliográficas e/ou paradigmas filosófico-científicos deve-se compreender o objeto teórico de seus estudos: isto é, o objeto teórico a partir do qual tais estudos foram massivamente conduzidos.

Ocorre, porém, que, por não situarem o objeto teórico de suas pesquisas; e, nisso, defenestrarem um pré-requisito básico da metodologia e da organização científica, muitos desses trabalhos terminam por demandar do público-leitor – principalmente, se considerarmos um público-leitor não especializado no assunto – uma espécie de labor tortuoso: afinal, sabemos que, no caso de um objeto teórico como o “tempo” – e considerando ainda que se tratam de trabalhos de pós-graduação *stricto sensu*, os quais, simultaneamente, também abarcam, como já dissemos nesta seção, a questão da interdisciplinaridade e do “cinema”⁴² –,

⁴² Embora exista uma quantidade considerável de Programas de Pós-Graduação em Comunicação no Brasil – muito dos quais com a linha de Estética, na qual as questões de Cinema e Audiovisual são trabalhadas –; existem, por outro lado, poucos Programas de Pós-Graduação especificamente em Cinema em nosso país. Os mais conhecidos deles são: PPGCINE da Universidade Federal de Sergipe; PPGCINE da Universidade Federal

só de saída, seria necessário, por exemplo e no intento de melhor situar aqueles que são/serão nossos possíveis e futuros (re)leitores⁴³, especificar se se trata de tempo cronológico; ou se se trata de tempo simultâneo; ou ainda se se trata de ambos os tipos de “tempo” – isso sem considerar possibilidades como se se trata de tempo cultural; e/ou de tempo histórico; e/ou de tempo vivido; e/ou de tempo prenhe; e/ou de tempo psicológico; e/ou de temporalidade; e/ou de tempo Uno; e/ou de tempo de multiplicidades; e/ou de tempo instantâneo; e/ou de tempos de ruínas; e/ou de memória; e/ou de duração; e/ou de intervalo de tempo; e/ou de representação de tempo etc.. Fora isso, ainda seria necessária alguma (breve) descrição e/ou delimitação que fosse capaz de detalhar e pormenorizar a natureza, a materialidade, a manifestação, a indiscernibilidade desse objeto chamado “tempo”.⁴⁴

Ainda no que se refere à situação de tornar a leitura muito árida – e, em certos momentos, até sem sentido; isso, sobretudo e como já dissemos, para um público com menos arcabouço teórico no que tange às questões do “tempo” e do “cinema” –, gostaríamos de propor, àqueles que nos leem neste momento, o experimento de, juntos, – e considerando, sobretudo, as perguntas “2”, “3”, “4” e “5” previamente enunciadas na página 45 –, fazermos uso de uma lupa gráfica (ver GRÁFICO 2, p. 50) que nos ajude a pinçar um curioso, porém, também muito triste dado ligado à maior parte das 31 teses e dissertações que se furtaram de responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?”.

Dito de outra forma, o que gostaríamos aqui é de, junto com o leitor, experimentar a possibilidade de ver, no detalhe frio e solitário do *zoom* da lupa de um gráfico, aquilo que só ela, com seu olhar cruel e matemático, consegue aferir e nos revelar: até que ponto a escolha do pesquisador por não circunscrever seu objeto teórico – ou seja, a escolha por abrir mão de se utilizar de procedimentos metodológicos próprios à ciência; optando, assim, pura e simplesmente, pelo uso de procedimentos metodológicos alternativos, e sem quaisquer respaldos científicos -, não é sintoma de todo um contexto de negações de procedimentos e parâmetros científicos? Contexto este que termina por resultar em trabalhos marcados por graves e primárias deformações metodológicas e científicas, principalmente, no que diz respeito à condução e à organização das revisões teóricas, bem como à seleção de textos e

Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná; além de Programas como os de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo e o Programa de Pós-Graduação em Mídias da Universidade Estadual de Campinas.

⁴³ Ver nota de rodapé nº 39 a respeito de Thomas Kuhn e os paradigmas científicos.

⁴⁴ Ou, ainda, no corpo da pesquisa, seria necessário explicar que, em que pese o título, o resumo e afins, tais dissertações e teses não se tratam de estudos teóricos a respeito do objeto chamado “tempo”. Portanto, o objeto teórico de tais estudos seria outro; o qual, por sua vez, deveria ser metódica e claramente explicado.

leituras-bases tão importantes para a construção e o fomento de pesquisas acerca da temática do “tempo” – e do “cinema” – no campo das Ciências Humanas e Interdisciplinares no Brasil. Sendo assim, vejamos, portanto, o gráfico a seguir:

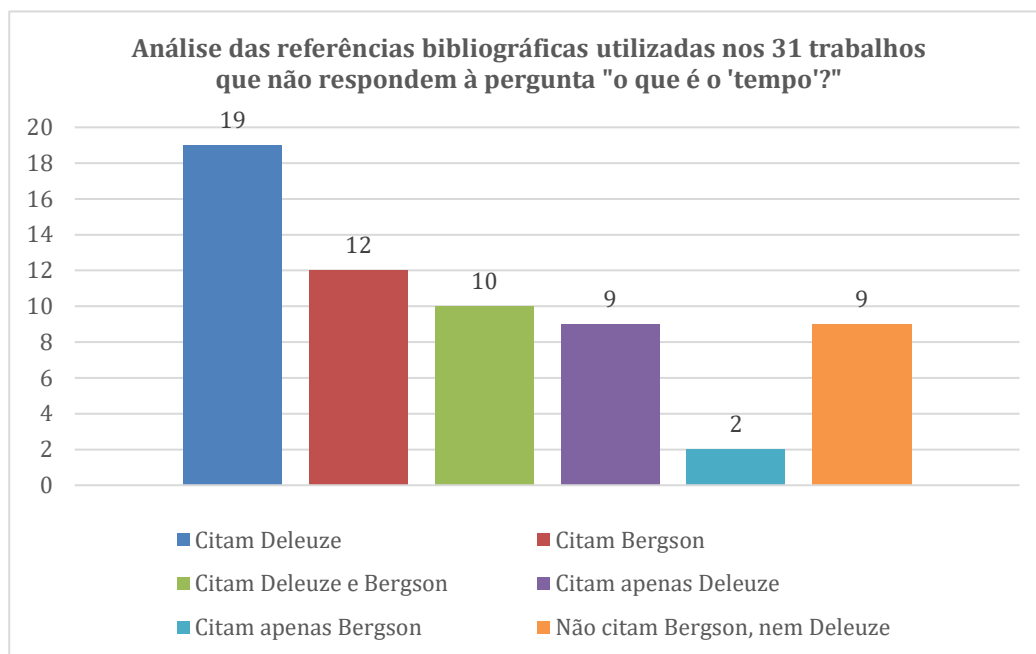


GRÁFICO 2

Vê-se que, no conjunto das 31 teses e dissertações – as quais, como já dissemos, não respondem direta, nem indiretamente à pergunta “o que é o ‘tempo’?” –, curiosamente, temos que 19 citam e/ou refletem – não necessariamente com profundidade – sobre Gilles Deleuze. Adicionalmente, é oportuno pontuar que, na consulta a esses 19 trabalhos, verificamos que eles se detêm, principalmente, nos volumes de “Cinema 1” e “Cinema 2” – e aqui é bom que se considere o dado da importância de tais volumes para a temática do “tempo” e suas relações com o “cinema”, conforme já abordamos nas páginas 46-47.

Outrossim, também chegamos ao dado de que, desses 31 trabalhos, 12 estudos citam e/ou refletem – mais uma vez, não necessariamente com profundidade – sobre a filosofia de Henri Bergson. Sobre esses 12 trabalhos, adicionalmente, também gostaríamos de pontuar que constatamos que a maioria deles, toma como texto-base, principalmente, os livros “Matéria e Memória” e “A evolução criadora” de Henri Bergson⁴⁵ - ambos os livros cujas primeiras

⁴⁵ É curioso perceber que, entre os trabalhos devolvidos por nossa busca avançada na BDTD, encontramos uma dissertação que usa como fundamento teórico o notável livro “O riso” (BERGSON, 1983). Este, aliás, é um trabalho extremamente interessante que reitera algo sobre o qual já havíamos comentado na nota de rodapé nº 8. Isto é, com relação às teses e dissertações encontradas em nossa busca avançada na BDTD, alguns títulos; alguns resumos; algumas palavras-chave podem ter sido um pouco infelizes em termos de pesquisa e metodologia – o que, óbvia e infelizmente, traz prejuízos para a questão do estado da arte acerca do objeto “tempo”; ainda que, em certos casos, se tratem de bons trabalhos (e bem escritos).

edições, traduzidas para o PT-BR, são respectivamente de 1990 e 2005. Livros estes que, adicionalmente, e como sabemos, são notadamente conhecidos por apoiar, dentro do campo dos estudos sobre “cinema” e “tempo”, as investigações de Gilles Deleuze acerca de tal campo.

Nesse contexto, porém, aparece um dado que nos preocupa sobremaneira: o dado de que, dentro do conjunto das 31 teses e dissertações, que trazem, em comum, a negativa no quesito de fornecer resposta à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, somente 10 trabalhos das 19 teses e dissertações – as quais citam e/ou refletem sobre os estudos Gilles Deleuze ligados ao cinema –, concomitantemente, também citam o e/ou trazem reflexões (in)diretas ao pensamento de Henri Bergson. Ou seja, num universo de 31 trabalhos, pouco mais de 29% dos mesmos parece ter científica e bibliograficamente desconsiderado o óbvio: os textos de Gilles Deleuze acerca do “cinema” e do “tempo” são textos bergsonianos. Vejamos então o GRÁFICO 3:

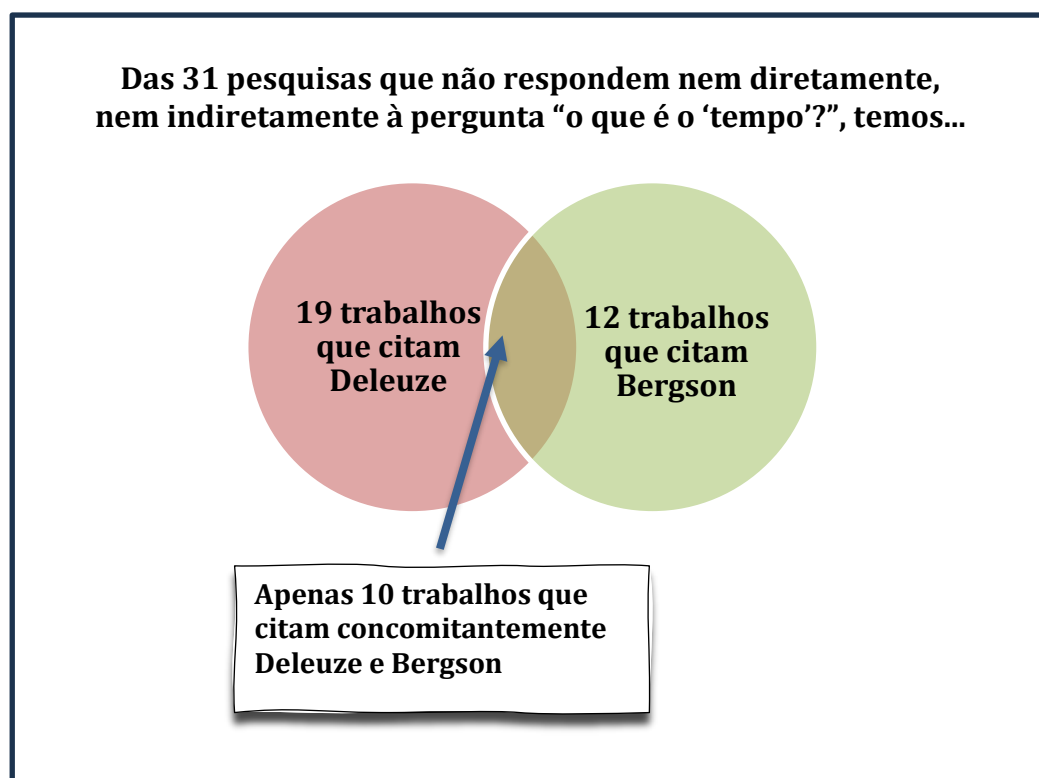


GRÁFICO 3

O que se depreende do gráfico acima (GRÁFICO 3) é, então, que, das três, uma: ou estamos diante de casos inéditos de genialidade e brilhantismo científico – afinal, são trabalhos sobre “cinema” e “tempo” que citam Gilles Deleuze; mas, mesmo assim, optam por silenciar referências a..., bem como por não trabalhar com... Henri Bergson (bem como não

fazem uso de leituras de outros; porém, complementares; autores – inclusive, discutiremos isso melhor ao longo desta seção do capítulo 1) –; ou são trabalhos cujo compromisso científico dos títulos, e/ou das palavras-chave e/ou das referências bibliográficas é da ordem dos nefelibatas.

Ou pior e, lamentavelmente, deve haver um consenso ou simplesmente uma omissão científico-coletiva, na Área das Ciências Humanas Brasileira – quando se trata de “cinema” e “tempo” –, que ampare leituras mecânicas e reducionistas, principalmente, dos tomos “Cinema 1” (1983) e “Cinema 2” (2005) de Deleuze. Afinal, voltamos a dizer que se trata de não 1, mas de 9 trabalhos de pós-graduação *stricto sensu* (a nível de mestrado e doutorado: alguns, inclusive, muito bem escritos) avaliados e aprovados por bancas especializadas – os quais, simultaneamente, também abarcam questões como “cinema” e “tempo”, além de outros assuntos transversais a tais temas, assuntos estes que são predominantemente pertencentes a certas áreas de concentração específicas de diferentes PPGs⁴⁶. Trabalhos estes que decidiram por ignorar solenemente e sem explicações claras – e entenda-se por “explicações claras” aqui as “explicações diretas e sem rodeios” presentes no corpo do texto em seções como “introdução”, “prólogo”, “justificativa” etc. –, capítulos de Deleuze como “Teses sobre o movimento (Primeiro comentário a Bergson)”; “Imagem-movimento e suas três variedades (Segundo comentário a Bergson)”; “Da lembrança aos sonhos” (Terceiro comentário a Bergson) e “Pontas de presente e lençóis do passado (Quarto comentário a Bergson)”⁴⁷.

E, com isso, tais trabalhos **terminam por abrir mão de enriquecer suas pesquisas e reflexões teóricas não só sobre a filosofia de Gilles Deleuze; mas, também, sobre o “cinema”, o “tempo”, a “imagem-movimento”, a “imagem-tempo”, os “cristais do**

⁴⁶ Tendo em vista que “cinema” e “tempo” são um campo de pesquisa interdisciplinar, aqui nos perguntamos se não haveria, na verdade, uma dificuldade – e até uma falta de humildade; característica esta que deveria ser básica para qualquer pesquisador(a) –, por parte de alguns/algumas pesquisadores(as), em, antes de tudo, (enxergar e) perceber que, metodologicamente falando, uma revisão teórica, assim como qualquer pesquisa dentro da área interdisciplinar, pode demandar do(a) pesquisador(a) um esforço, um esmero muito maior (de estudo, aplicação e pesquisa) no que tange a procurar compreender outras áreas. Áreas estas que, mesmo sendo afins (por exemplo, Filosofia; Sociologia; História etc.), não fizeram tanto parte de seus estudos graduação de muitos(as) pesquisadores(as), por exemplo. Sobre esse ponto também, é interessante levar em conta que, nos últimos 20 anos, os cursos de humanas passaram por reformas curriculares – e parte de tais reformas curriculares terminou reduzindo a quantidade de disciplinas introdutórias, como tronco comum, nos cursos humanísticos (como já dissemos, Filosofia; Sociologia; História; Antropologia etc.) no Brasil.

⁴⁷ Considerando a nota de rodapé nº 46 e tendo em vista que tais capítulos tratam da filosofia de Bergson, como ler “Cinema 1” (DELEUZE, 1983) e “Cinema 2” (DELEUZE, 2005), sem compreender, de antemão, e dominar (em termos duros de apreensão de conhecimento) do que fala a filosofia de Bergson?

tempo” etc. com as contribuições filosóficas, dadas por Henri Bergson, a esses campos do saber.⁴⁸

Já, com relação às 2 pesquisas que trabalham apenas com Bergson, sem citar direta, nem indiretamente Deleuze, entendemos que, sim, não só é uma opção metodológica possível; como também é uma opção metodológica que pode contribuir em termos de método de estudo: isto é, pode contribuir grandemente na jornada acadêmica de pesquisadores(as) interessados(as) pela temática do “tempo” e suas relações com o “cinema” porque não só direcionam, como também favorecem o momento do encontro desses(as) pesquisadores(as) com os livros de Deleuze – obras estas já tardias e assaz maduras, e daí talvez mais difíceis, se consideramos a totalidade das obras de tal filósofo – acerca do “cinema” e do “tempo”: livros estes que são demasiado bergsonianos, como já explicamos nesta seção, mas que também abordaremos melhor no capítulo 4, páginas 152-175.

Ademais, a título de curiosidade, porém, não menos importante, gostaríamos de partilhar a boa surpresa que tivemos ao ver, entre as referências dos textos os quais citaram apenas Bergson, sem fazer qualquer referência direta e/ou indireta a Deleuze, um livro chamado “O riso” (Bergson, 1983). Dividimos com o(a) nosso(a) leitor(a) esse dado porque se trata de uma pesquisa muito interessante acerca do “riso” no cinema brasileiro e foi-nos alvissareiro dar com uma referência metodologicamente tão bem acertada de Bergson para tratar da questão do “riso”. Ou seja, não somente de más notícias é feita esta parte mais dura desta nossa análise.

Mas, deixando momentaneamente de lado Bergson e Deleuze, também é importante observar outro dado que nos chama a atenção: das tais 31 teses e dissertações que não respondem direta, nem indiretamente à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, 9 delas não citam, nem trabalham nem com Deleuze, nem com Bergson; tampouco, trabalham com ou denotam domínio profundo sobre outros autores clássicos, comumente utilizados na academia quando se trata de abordar a temático do “tempo” e do “cinema” – razão pela qual elaboramos também as perguntas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 (ver página 45).

Nesse ponto, aliás, por mais que seja duro, é extremamente honesto de nossa parte dizer que, após a leitura quase que integral do corpo do texto de tais pesquisas, a proposta delas, definitivamente, não é tratar da questão do “tempo”. Porém, ainda assim, são pesquisas

⁴⁸ Grifamos este trecho para esclarecer que muitos dos trabalhos lidos trazem, de forma recorrente – ainda que sem uma prévia explicação sobre os mesmos; ou ainda sem explicação em nota de rodapé –, termos como “imagem-movimento”; “imagem-tempo”; “cristais do tempo”; “opsignos”; “sonsignos”; “situações ópticas e sonoras puras”. E salvem-se quem desconhecer tais categorias e quiser entender tais pesquisas!

que trazem o verbete “tempo” não somente em seus títulos, mas também em suas “palavras-chave”. Logo, poder-se-ia dizer que, num primeiro momento, tratava-se de licença poética, por parte dos(as) autores(as), o ato de trazer, nos títulos de suas pesquisas, o verbete “tempo”: no entanto, em certos trabalhos, essa licença poética extrapola a seção do título e vai parar gratuitamente – e sem esclarecimento posterior sobre o objeto “tempo” – nas palavras-chave. Fato este que, mais uma vez, só se presta a atrapalhar e confundir, sobretudo, o(a) leitor(a) leigo(a) interessado(a) no tema do “tempo” e suas relações com o “cinema” e na leitura de tais trabalhos.

Além disso, alguns desses 9 trabalhos também não se furtaram de prometer, pelo corpo dos seus textos, que iriam abordar o objeto do “tempo”. Inclusive, neles, há seções muito interessantes, como também bastante objetivas como “título”, “resumo” e “palavras-chave”, que fazem referências explícitas às categorias do “tempo”; das “imagens”; da “memória”; da “passagem do tempo”; da “temporalidade” no cinema; dos “aspectos do tempo” etc.. Além disso, alguns desses textos (alguns dos quais de doutorado, inclusive), chegam, de fato, a prometer textual e declaradamente em suas seções de “introdução” que será respondida à pergunta “o que é o tempo?”: promessa esta que, infelizmente – alertamos desde já –, não se cumpre (nem direta, nem indiretamente)!

Ora, gostaríamos de deixar muito claro que, no universo de tais 9 textos, alguns são trabalhos extremamente decentes, bem escritos, os quais, acima de tudo – e, apesar, do desapego aos pré-requisitos da pesquisa e do método científico –, deram-nos muito gosto de ler. Mas para o que, então, gostaríamos de chamar atenção aqui? Ora, para o fato de que, mesmo tais textos podendo ser decentes, bem escritos e de ótima leitura, tais atributos não abolem a importância de se seguir um passo a passo científico, os quais não só devem, como precisam ser considerados em qualquer trabalho de pós-graduação *stricto sensu*.

Afinal, são trabalhos (de pós-graduação *stricto sensu*) elaborados no seio de uma linguagem e de um território específico: isto é, a linguagem e o território da ciência, a qual, a partir, sobretudo, do seu método, tem como um dos objetivos principais permitir a verificação entre os pares.

Trazemos tal questão de serem textos bem escritos muito porque, considerando o conjunto de trabalhos que abordaram Deleuze e Bergson simultaneamente (conforme GRÁFICO 3, página 51), há trabalhos de escrita mais tímida: há trabalhos de pesquisadores iniciantes, pesquisadores mais verdinhos, e que não fazem tantas promessas a respeito do objeto teórico “tempo”. Porém, são trabalhos que mesmo não respondendo à pergunta sobre “o que é o ‘tempo’?”, ao menos não se furtaram de atender minimamente a certos pré-

requisitos científicos – dentro dos quais, consta a própria importância de ler, citar e trabalhar com textos-base –; e, com isso, procuraram desbravar minimamente as filosofias de Bergson e Deleuze; que são filosofias diretamente ligadas ao problema do “tempo” e do “cinema”: o que, portanto, responde à nossa pergunta 9 (ver página 45).

Novamente e voltando à questão dos métodos científicos de que falávamos ainda há pouco, é essencial pontuar como tais métodos ajudam bastante o(a) nosso(a) leitor(a) – sobretudo, aquele que não domina o nosso objeto teórico, tampouco leituras e referências que atravessam o campo de nossa pesquisa (e aqui não estamos falando necessariamente de Gilles Deleuze, tampouco de Henri Bergson: mas, sim, de outros livros clássicos e textos-base na Área de Humanas que dão alicerce teórico para vencer os desafios acadêmicos que tratam da questão do “tempo”) – a se locomover por nossa pesquisa. Outrossim, o compromisso com a metodologia e o passo a passo da pesquisa científica garantem, como já dissemos diversas vezes, que nossos pares possam, sem maiores delongas, não somente verificar, como também replicar, ressignificar e disseminar as nossas pesquisas: ou seja, garantem que nossos pares, a partir de nossas pesquisas, também possam fazer ciência!

Por outro lado, no entanto, é importante não se desiludir com tais constatações e, desta vez, voltar a frisar o dado de que, mesmo em trabalhos sobre “cinema” e “tempo” – os quais se furtam em responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?” –, claramente há um consenso tácito e científico sobre a necessidade de se refletir sobre Gilles Deleuze e/ou Henri Bergson quando se trata abordar questões acerca do tempo e do cinema: afinal, dos 41 resultados devolvidos em nossa busca avançada no repositório do BDTD, temos que 31 necessariamente citam e/ou trabalham com Deleuze e/ou Bergson (ver GRÁFICO 3, página 51). Número este que totaliza mais de 75% do universo dos 41 trabalhos encontrados: isso mesmo considerando que, nesse percentual (75%), há trabalhos os quais se furtaram de responder à pergunta “o que é o tempo?”.

Ademais, pode-se dizer que, cientificamente, há, sim, um consenso sobre Bergson – em especial, os livros “Matéria e Memória” (2011) e “A Evolução Criadora” (2005b) – ser leitura-base para trabalhar com os volumes “Cinema 1” (1983) e “Cinema 2” (2005) de Gilles Deleuze. Não à toa, dentro do conjunto total dos 41 trabalhos encontrados na busca da BDTD e, independentemente de responderem à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, 25 deles citam Deleuze. E, desse conjunto de 25 trabalhos, 15, necessariamente, também citam Bergson: ou seja, 60% dos trabalhos, que citam Deleuze, concomitantemente, também citam Bergson.

O paradigma científico acerca da importância e contribuição de Gilles Deleuze e Henri Bergson para os estudos acerca de “cinema” e “tempo” também pode ser observado mediante os dados seguintes dados (GRÁFICO 4):

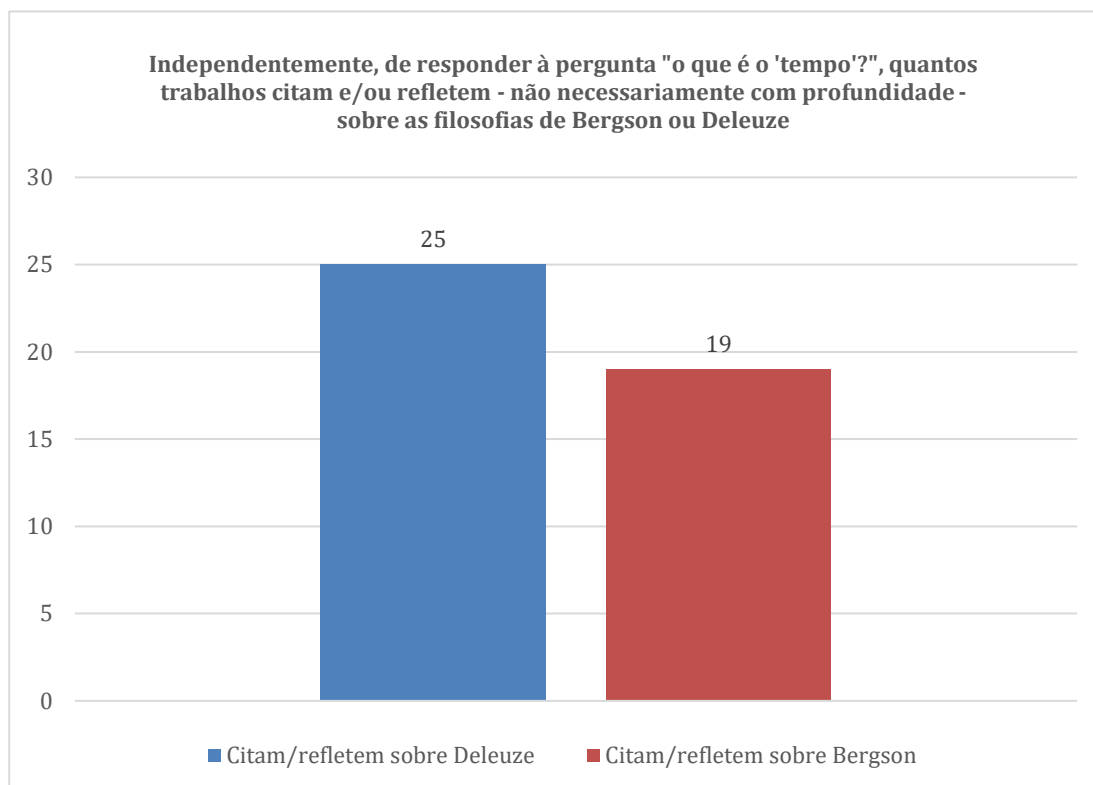


GRÁFICO 4

Ou seja, independentemente da condição de os trabalhos responderem ou não a pergunta “o que é o tempo?”, 60% dos 41 trabalhos encontrados citam e/ou refletem – não necessariamente com profundidade – sobre a filosofia de Deleuze. Além disso, mais de 46% dos 41 trabalhos encontrados citam e/ou refletem – não necessariamente com profundidade – sobre a filosofia de Bergson.

É verdade que, desta vez, os dados discutidos acima nos parecem otimistas; porém, se nos determos um pouco mais sobre eles, veremos que eles também nos revelam que, dos 41 trabalhos encontrados, apenas 15 citam concomitantemente Bergson e Deleuze: ou seja, temos que pouco mais de 36% dos 41 trabalhos encontrados – independentemente, de responderem ou não à pergunta “o que é o tempo?” – parecem ter feito o seu dever (científico) de casa.

Dito de outra forma, parece que apenas pouco mais de 36% dos 41 trabalhos encontrados optaram por seguir a receita de bolo do consenso científico, o qual considera imprescindível a leitura de Bergson para dar suporte à leitura de Deleuze sobre “cinema” e “tempo”. Nesses termos, vale a pena observar o gráfico a seguir (GRÁFICO 5):

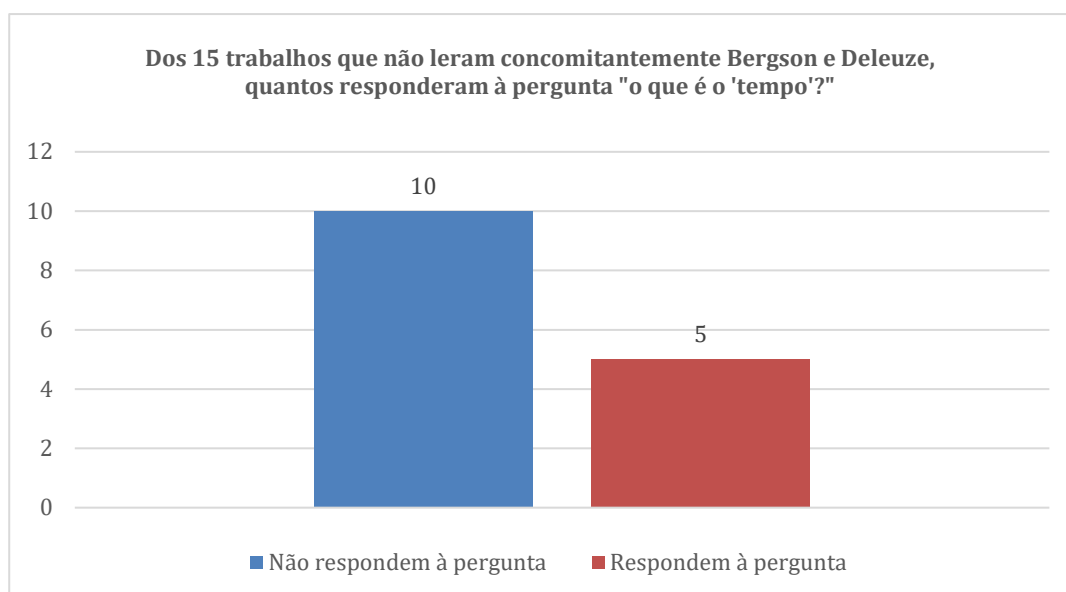


GRÁFICO 5

Ora, se analisarmos em conjunto os GRÁFICOS 1 (p. 47) e 5 (p. 57), encontraremos um dado interessantíssimo e que também explica a razão pela qual elaboramos as perguntas 6, 7, 8 e, principalmente, 9 – contidas na página 45 desta dissertação. Isto é, se analisarmos em conjunto os GRÁFICOS 1 e 5, veremos que, dos 10 trabalhos que responderam direta e/ou indiretamente à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, temos que 50% citam necessariamente Bergson e Deleuze; enquanto os outros 50% não o fazem.

Isso posto, nasce uma pergunta: como trabalhos que citaram Deleuze sem necessariamente citar Bergson – e vice-versa – conseguiram direta e/ou indiretamente responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?”. Ora, justamente devido ao fato de que, dentro do universo dos 10 trabalhos que responderam direta ou indiretamente à tal pergunta, todos eles acessaram referenciais teóricos cientificamente esperados – inclusive, no que tange às leituras complementares –, quando se trata da demanda de pesquisar, a nível de pós-graduação *stricto sensu*, acerca da temática do “tempo” e suas relações com o “cinema”: não à toa, entre tais 10 trabalhos (ver GRÁFICO 1, p. 47), encontramos referências e citações a autores como Benjamin; Bazin; Peirce; Barthes; Agamben; Didi-Huberman; Paul Ricoeur; Arlindo Machado; Dubois; Jacques Aumont; Le Goff; Heidegger; entre outros.

Podemos, portanto, concluir que, por mais tautológico que pareça, uma pesquisa científica sobre “cinema” e “tempo”, a qual abra mão de citar e de trabalhar com Bergson e

Deleuze, bem como com outros⁴⁹ teóricos clássicos que, complementarmente, podem alicerçar um estudo acadêmico acerca da questão do “cinema” e do “tempo”; dificilmente, vai ser capaz de atender à demanda, cientificamente esperada, de responder à pergunta básica inerente ao seu próprio tema: isto é, “o que é o ‘tempo’?”.

Obviamente, isso acontece (essa ausência de resposta, essa contradição!) exatamente porque, em termos de ciências, é o metodologicamente esperado. Em outras palavras, “não haveria como o experimento dar certo!”: afinal, ele não foi executado dentro dos parâmetros e métodos científicos, coletiva e cientificamente, esperados. Demonstramos, portanto, a importância da razão de ser da discussão que atravessamos na seção 1.2 deste capítulo.

Mas cabe ainda pontuar que o uso de uma bibliografia complementar adequada – uso este que aparece, justamente, nas 10 pesquisas (do universo de 41) que respondem e/ou procuram responder direta ou indiretamente à pergunta “o que é o tempo?” – evidenciam exatamente o compromisso ético (e científico), por parte dos(as) autor(es) de tais trabalhos, com o domínio teórico no qual se insere a temática do “tempo” e suas relações com o “cinema”.

Em contrapartida, os outros 31 trabalhos (do universo de 41) parecem comprometidos com aquilo que Deleuze chamava de “a besteira”⁵⁰ (DELEUZE *in* BOUTANG, 1988-89): afinal, em termos de ciências – infelizmente, precisamos ser duros –, são textos não e/ou mal fundamentos teoricamente, os quais prejudicam diretamente não apenas seus, suas leitores(as) – leigos(as) no assunto ou não –; mas que, sobretudo, atordoam a própria (sobrevivência da) Ciência Brasileira no Campo dos Estudos Interdisciplinares e Cinematográficos.

No que diz respeito à sobrevivência da Ciência Brasileira no Campo dos Estudos Interdisciplinares e Cinematográficos, gostaríamos de compartilhar que, em 2016, apresentamos, na II Semana do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPE, um trabalho chamado “Para experimentar Gilles Deleuze: Ensaio sobre uma possível primazia

⁴⁹ Notar, neste parágrafo, a importância da leitura complementar. Ela pode salvar uma pesquisa! Isso porque textos clássicos de leitura complementar costumam partir de textos-base: ou seja, por mais que o(a) pesquisador(a) termine optando por não acessar diretamente todos os textos-base de sua pesquisa, tal opção pode ser compensada caso esse(a) mesmo(a) pesquisador(a) acesse tais textos-base por meio da leitura complementar.

⁵⁰ A propósito do supracitado compromisso com a “besteira” e levando também em conta a questão dos paradigmas científicos (já trazidos aqui, sobretudo, nas notas de rodapé nº 39 e 43 – e também no corpo do próprio texto ao qual tais notas se referem –), ver enxerto a seguir em que Deleuze fala sobre arte, ciência, cinema e resistência: “e o que é resistir? Criar é resistir... É mais claro para as artes. A ciência está numa posição mais ambígua, mais ou menos como o cinema. Ela está presa a problemas de programa, de capital. As partes resistem, mas... Os grandes cientistas também são uma grande resistência. (...) Eles resistem antes de tudo ao treinamento e à opinião corrente, ou seja, a todo tipo de interrogação imbecil” (DELEUZE *in* BOUTANG, 1988-89). Ou seja, trata-se de se resistir “à besteira”, de, acima de tudo, não ser comprometer com ela.

metodológica para os Estudos Cinematográficos” – trabalho este que, inclusive, é base para a escrita do capítulo 4 (páginas 152-175) desta dissertação.

Nessa época, já nos incomodava – e esse foi o gatilho de nosso trabalho – sobremaneira a falta de rigor metodológico utilizado em pesquisas, na área dos Estudos Cinematográficos, que tomavam Gilles Deleuze como bibliográfica básica; no entanto, não tivemos a ideia, naquela época, de verificarmos tal hipótese num repositório como o BDTD. Era algo mais interno de nossa cabeça – uma vozinha –, era como uma teimosiazinha do íntimo desta que vos escreve e é uma pesquisadora extremamente metódica.

Nesse ponto, inclusive, devemos ao nosso orientador, Renato Izidoro, a ideia de fazer tal consulta na BDTD. Renato, nesse caso, foi como o Jacques Ledoux⁵¹ de Chris Marker, que sugeriu a Marker a ideia de fazer um filme somente com fotografias fixas: sabemos que o fim desta história é justamente a produção de “La Jetée”, filme que analisaremos nesta dissertação e um dos mais bonitos filmes da história do cinema. Coincidências à parte, apesar do trabalho, este, sem dúvida, é dos grandes capítulos desta dissertação.

Afinal, de 2016 para cá, são exatos 8 anos. Sendo assim, considerando como já dissemos sobretudo o resultado da nossa busca na BDTD, apenas, nos anos de 2002, 2003 e 2020, não houve publicações a respeito do tema do “tempo” e suas relações com o “cinema”. Logo, nesse lapso temporal de 8 anos (2016 para cá), foram escritas e publicadas, segundo os 41 trabalhos que encontramos na BDTD, cerca de 15 teses e dissertações a respeito da temática do “tempo” e do “cinema”.

Dessas 15 pesquisas, apenas 4 delas responde ou procura responder direta ou indiretamente à pergunta “o que é o tempo?”. Nesse universo, todas as 4 citam e trabalham com Gilles Deleuze; sendo que 2 trabalham concomitantemente com Deleuze e Bergson e as outras 2 trabalham somente com Deleuze. Ademais, são trabalhos que trazem outros autores clássicos, para tratar da temática em questão; autores como Rancière; Ricoeur; Peirce;

⁵¹ De 3 a 7 de abril de 2017, frequentamos, na UnB, um curso ministrado por Philippe Dubois, cuja temática principal era cinema, fotografia e autobiografia. Em tal curso, Dubois mencionou a questão do “Processo Ledoux”, a partir do qual “La Jetée” teria sido feito. No livro “La Jetée” (2016), de Chris Darke, Darke também se refere à questão do “Processo Ledoux”, mencionado por Dubois: “I had read in essay by the film scholar Philippe Dubois that the Royal Belgium Film Archive holds a trove of material relating to La Jetée, including a copy of a different version of the film, an exercise book containing an editing plan and a collection of correspondence between Marker and Jacques Ledoux. Ledoux has assisted Marker with his research for La Jetée by arranging screenings of science-fiction films for him, and Marker had in turn donated materials to the Archive, as well as giving friend an enigmatic credit on the film for the so-called “Ledoux Process” (“Procédé Ledoux”) and casting him in the role of the Chief Experimenter” (DARKE, 2016, p. 13-14).

Benjamin; Bazin; Didi-Huberman; Bauman; Nöbert Elias; Jameson; entre outros: o que, mais uma vez, confirma a importância da metodologia científica no uso de bibliografia adequada.

De toda forma, o que mais nos chama a atenção, nesse lapso de 8 anos, é que o panorama da falta de rigor científico-metodológico com relação à temática do “tempo” e do “cinema”, assim como a utilização de Gilles Deleuze como referência bibliográfica principal para varrer esta temática pouco mudou. Confessamos que isso nos entristece um pouco, porque, como dizíamos e citamos o caso do artigo de Norma Ferreira para ilustrar tal questão, é que a ciência é uma espécie de contrainformação, mas tal contrainformação “só se torna eficaz quando ela é — e ela o é por natureza — ou se torna um ato de resistência” (DELEUZE, 1987).

Ora, Norma Ferreira conduziu o seu brilhante estudo, publicado em 2021, e pôde concluir que pesquisas científicas do tipo “estado da arte” poderiam colocar luz num triste e obscuro período da nossa história – período este que, covardemente, muitos quiseram esconder –; denunciando, com isso, consequências muito severas da ditadura para as ciências humanas no Brasil, em particular, para a área de educação.

Nós, no entanto, já estamos perto de encerrar esta seção de estado da arte aberta no capítulo 1 de nossa dissertação, concluindo que não temos como, a partir dos 41 resultados obtidos no repositório da BDTD, responder precisamente sobre o que é objeto teórico chamado “tempo”. E isso porque parte da Ciência Brasileira, num período de mais de 2 décadas, parece que optou deliberadamente por não o fazer. É lamentável!

Acontece, por outro lado, e partindo do conjunto das 10 pesquisas as quais não se furtaram de tentar delimitar o objeto teórico de suas pesquisas, que algo, inerente à própria materialidade do objeto “tempo”, parece torná-lo tão inacessível: e esse algo é justamente o fato de que a prova de sua existência; principalmente, no que tange à existência material de um “tempo relacional e simultâneo”, está diretamente associada à experiência psicológica do “tempo”. Não por acaso, e independentemente de responder ou não à pergunta sobre “o que é o ‘tempo’?”, boa parte dos 41 trabalhos encontrados falam, citam, referem-se, seja no título, nas palavras-chave, no corpo do texto, à palavra chamada “temporalidade”.

Conduziremos a próxima seção – seção esta que finalizará este capítulo –, portanto, de maneira um pouco solitária. Não necessariamente trazendo aquilo de que, em termos de espessura teórica e filosófica, falou-se do “tempo” nas 41 teses e dissertações encontradas na BDTD. Isso porque, resguardadas as poucas exceções, pouco se falou.

Ou, quando se falou de “tempo”, de um modo geral, a questão do “cinema” claramente era prioritária; consequentemente, o que interessava ali era refletir, através da análise fílmica,

sobre alguns aspectos mais instrumentalizados concernentes às relações entre “tempo” e “cinema”: o que, certamente, é um caminho muito sagaz e pertinente; ainda que, na maior parte de tais trabalhos encontrados na BDTD (conforme já falamos), pouco tenha respondido sobre a categoria do “tempo”.

Isso posto, ocorre, todavia, que, nesta dissertação e, sobretudo, na próxima seção do primeiro capítulo, gostaríamos realmente de pensar o “tempo” ele mesmo, como protagonista – ou seja, neste momento, a questão do “cinema” e de quaisquer outras técnicas de reprodutibilidade virá de forma secundária. Deixaremos, inclusive, as reflexões mais específicas e profundas sobre as relações entre “cinema” e “tempo” para os próximos capítulos.

Nesses termos, o que pretendemos na seção 1.4 desse capítulo 1 é refletir, primeiro e muito detidamente, sobre a prova da existência (da “corporeidade”, da “materialidade”) do “tempo” em carne e osso, sozinho, em pessoa; inclusive, deixando, momentaneamente, de lado também a questão da “temporalidade” (isto é, do “tempo vivido”, do “tempo psicológico”): a questão da “temporalidade”, procuraremos tratar de forma secundária. Logo, faremos algumas digressões pesadamente anti-naturais; porém, igualmente, científicas e teremos, como principal companheiro de jornada, o livro intitulado “A ideia de tempo” (BERGSON, 2022): livro este de Bergson, publicado em 2019, na França; e, em 2022, no Brasil.

Livro este que, nos surgiu precisamente no fim de 2023, e cuja publicação talvez seja uma resposta ao tal obscurantismo com qual vêm sendo tratadas não somente a questão do “tempo”; e as suas relações com o “cinema”; mas também as filosofias de Bergson e Deleuze dentro da comunidade acadêmica mundo afora.

1.4 Por uma prova material do “tempo”: afinal, em linhas gerais, o que é o “tempo”, qual a sua natureza corpórea e como prová-lo?

Assim como Bergson (2022), compreendemos que responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, bem como falar da própria ideia de “tempo”, passa, antes de tudo, por provar que o “tempo” existe – isto é, que o “tempo” é [ALGUMA COISA] –: ou seja, passa por provar que o “tempo” possui materialidade; sendo, por isso e consequentemente, dotado de uma corporeidade singular. Daí, então, torna-se menos entrincheirado responder precisamente o que o “tempo” é; inclusive, porque muito do que “tempo” é, muito da sua materialidade

(muito do seu “corpo”) se consubstancia com o acontecimento que nele (no “tempo”) tem lugar (BERGSON, 2022, p. 34).

Acontece, no entanto, que, nesta seção no capítulo 1, diferentemente do que costuma fazer Bergson (e, também, diferentemente, do que faremos nos próximos capítulos) quando se trata de falar do “tempo”, optamos por tornar secundária; e, por vezes, suspender, momentaneamente, a questão do “tempo” psicológico, da “temporalidade” vivida, para tratarmos principalmente do desvelamento do “tempo”, ele mesmo, a partir de dispositivos técnicos. Com isso, nesta seção do capítulo 1, procuraremos responder ao que o “tempo” é, partindo, principalmente, não das relações entre “tempo”, “cinema” e “fotografia”, mas, sim, do que tais técnicas podem (sobretudo, concretamente; e através de suas “imagens” técnicas) nos revelar sobre o “tempo”, sobre sua natureza, sua corporeidade, sua carne; e, também, sobre sua existência. Ou seja, trata-se de uma seção em que mais importa a ontologia-“tempo”: e, justo por isso, a capacidade que “cinema” e “fotografia” têm de nos revelar tal ontologia. Logo, as discussões mais profundas (e detidas) sobre as relações entre as ontologias do cinema, da fotografia e do próprio tempo (e suas relações) ficarão para os capítulos vindouros.

Isso posto, voltemos, então, ao primeiro parágrafo desta seção do capítulo 1, e procuremos, pois, compreender como uma das grandes dificuldades, quando se trata de enunciar a frase “o ‘tempo’ é [ALGUMA COISA]” – e tomemos aqui essa “alguma coisa” por aquilo que, de forma muito rápida e simples, defina o que é o “tempo” –, é justamente a dificuldade que se tem de provar a existência de tal objeto: isto é, a existência do “tempo”. Afinal, pode parecer tautológico; mas não há dúvidas de que, antes que “algo” – no caso, o “tempo” – possa ser considerado “alguma coisa”, possa ter a sua natureza definida, esse “algo” precisa necessariamente existir (e existir materialmente).

Aliás, é importante pontuar que esse “algo” precisa existir de uma forma muito particular: isto é, esse “algo” precisa existir “de fato”, e não (somente) “de direito” – não interessando, portanto, aqui, e de maneira assaz contundente, o mundo das existências exclusivamente “de direito”. O “algo” – o “tempo” – aqui (e esse aqui se trata do aqui/do lugar da ciência) precisa, pois, e necessariamente, existir de forma material (e concreta): do contrário, é tudo puro plano de transcendência. E o que queremos dizer com isso? Que, do contrário, é tudo plano que não se pode penetrar, nem aferir; é tudo plano onde “não convém termômetro”; é tudo plano “vazio”, é tudo plano “em que não há como sensibilizar o instrumento de medida”; é tudo plano “em que não convém ciência”.

Ou seja, do contrário, é tudo "plano do unicórnio" – e é sumário que se compreenda aqui a citação ao unicórnio pelo simples fato de o mesmo não existir materialmente⁵²; existindo, porém, somente em virtualidade (isto é, “de direito”). Afinal, podemos muito bem provar a existência da “estranhíssima” vida que não é autóctone: até onde se sabe e se tem total certeza (considerando, para isso, provas materiais da ciência), há bactérias no espaço, que lá nasceram, que lá se reproduzem e que lá permanecem; contudo, certamente e por mais que o nosso desejo infantil queira e delire, o unicórnio é um ser que só existe em nossas cabeças⁵³.

Ora, aquilo que, como o unicórnio, só existe em virtualidade, é precisamente aquilo que não é da ordem do plano de imanência⁵⁴, nem efetua (auto)transformações: é também justamente aquilo não se efetua (aquilo que não existe materialmente, aquilo que não se toca). Daí o capcioso interesse de Platão em apartar o “tempo” da “essência”: afinal, e falaremos melhor disso no capítulo 2, a “essência”, em Platão, curiosamente, transforma; no entanto, não é transformada⁵⁵. A “essência” (o “uno”), em Platão, é eterna e atemporal: é a “alma” imutável das formas do mundo. Logo, fosse a “essência” de Platão “temporal”, ter-se-ia uma “essência” que, além de transformar (criar “formas”), seria “transformada” (recriação da própria “essência”) – isto é, seria “mutável” –; e, conseqüentemente, dentro da filosofia platônica, ter-se-ia o paradoxo de uma “essência” “anti-eterna”.

O “tempo”, no entanto, e como nos revela Barthes a respeito da fotografia, “só sabe dizer aquilo que dá a ver” (BARTHES, 2009, p. 111): ou seja, o “tempo” existe e é da ordem do “olhar tátil” (BAVCAR, 2003), do olhar para aquilo que, por ser dotado de matéria,

⁵² Nesse ponto, gostaríamos de chamar a atenção para a existência material das coisas, sobretudo, no sentido da aferição: isto é, daquilo que podemos aferir. E como podemos elaborar melhor isso? Ora, uma boa maneira seria tomando o exemplo do “vácuo”: ainda que o conceito de “vácuo” se aproxime de uma espécie de estado de “ausência de matéria”, isso em momento algum torna o “vácuo” um ambiente desprovido de corpo (isto é, a própria ausência de matéria é o corpo do “vácuo”; e é, nesse fluído, dotado deste “corpo ausente de matéria”, que situações são testadas), um ambiente transcendente ou alheio à possibilidade de aferição, como seria o caso do unicórnio. Muito pelo contrário, quando se trata de Física, existem várias situações as quais só podem ser medidas e estudadas exatamente considerando a existência do “vácuo” ou de um estado ou momento de “vácuo”. Nesses termos, podemos dizer, inclusive, que há, na Física, muitas provas – muitas das quais são provas indiretas – da existência do “vácuo”.

⁵³ Segundo Barthes, trata-se daquilo que dá a ver (BARTHES, 1984). Portanto, daquilo que pode ser visto uma vez que existe materialmente. Ver também notas de rodapé nº 58 e 59.

⁵⁴ Segundo Deleuze e Guattari (2013), trata-se de um campo, de uma superfície onde a vida e o pensamento ocorrem sem depender de uma transcendência. No plano de imanência, portanto, não há hierarquia entre seres; e, nisso, tudo existe em um jogo de relações e intensidades. Ademais, nesse plano, o pensamento não se submete a modelos preexistentes; mas, sim, emerge de encontros e variações. Tal plano é, portanto, a base na qual conceitos filosóficos são produzidos, sem que haja necessidade de se recorrer a uma verdade superior ou externa.

⁵⁵ Nesse ponto, é muito importante reter e procurar compreender a seguinte questão: “a consciência em Platão transforma; porém, sem ser transformada”. Caso o leitor sinta dificuldade nessa parte da seção 1.4 ou a questão de “a consciência em Platão transformar, sem ser transformada” lhe soar muito confusa e/ou demasiado tautológica, adiantamos que, no capítulo 2, essa discussão será retomada e mais detidamente explicada.

transforma e pode ser transformado. Podemos dizer, pois, que o “tempo” é necessariamente aquilo que transforma e que simultaneamente se transforma (se transformou). O “tempo” é, conseguinte e necessariamente, aquilo que efetua e se efetua: o “tempo”, se considerarmos, sobretudo, Bergson e Deleuze, é justamente aquilo que nos aproxima da “materialidade”⁵⁶; porque é somente na “matéria” que as “coisas” (os “entes”) transformam e autotransformam “de fato”. Nesses termos, aliás, se “algo” é índice⁵⁷ – como diria Peirce – de “tempo”; se “algo” é rastro de “tempo” é que necessariamente esse “algo” foi, está sendo e/ou será transformado.

Logo, uma boa maneira de compreender – mesmo sendo, a priori, de difícil acesso/compreensão – que a prova da existência material do “tempo” não só é possível, como está intimamente ligada às leis da transformação da “matéria”; é pensar em duas questões sobre as quais tão bem nos lembra Barthes, em “A Câmara Clara” (1984), quando ele discorre sobre certos aspectos ontológicos da fotografia. São elas: “na Fotografia jamais posso negar que a *coisa esteve lá*” (BARTHES, 1984, p. 115, grifo do autor) e “no fundo, o que encaro na foto que tiram de mim [...] é a Morte⁵⁸: a Morte é o *eidos*⁵⁹ dessa foto” (IDEM, p. 29, grifo do autor).

Ou seja, isso quer dizer que a ordem fundadora da fotografia é precisamente o noema “isso-foi” (IDEM, p. 115) de Barthes. Dito de outra maneira, algo esteve materialmente lá e, após a foto, exatamente como num paradoxo à la Deleuze⁶⁰ em “Lógica do Sentido” (2015a), esse algo já não está mais lá pelo simples fato de que, no intervalo (no fluxo do “tempo”) do

⁵⁶ Materialidade esta que, como veremos no capítulo 2, era extremamente complicada para Platão.

⁵⁷ Se “algo” é índice de “tempo”: queremos dizer, se “algo” é índice, se “algo” é prova de que o “tempo” passou por ali. É importante, ainda e rapidamente, compreender o conceito de “índice” segundo Peirce: ou seja, “índice” é aquilo que, por contiguidade, representa, está no lugar de. Por exemplo, o cheiro/vestigio odorífero do perfume de alguém na sacada de uma casa é índice/prova/rastro de que, de fato, este alguém esteve na sacada dessa uma casa.

⁵⁸ Sobre a questão da morte nesse ponto do texto, ler e refletir sobre o seguinte enxerto: “o traço inimitável da fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos em *carne e osso*, ou ainda *em pessoa*” (BARTHES, 1984, p. 118, grifos do autor).

⁵⁹ “Eidos”: trata-se da forma inerente de alguma coisa. Portanto, Barthes (1984) termina por revelar-nos que a “imagem”, a “corporeidade”, a forma inerente da fotografia, aquilo que, de material, a fotografia nos revela é a própria morte (o corpo da própria morte). Ver também notas de rodapé nº 53 e 58.

⁶⁰ Para entender melhor a expressão “paradoxo à la Deleuze”, ler o seguinte enxerto retirado de “Lógica do Sentido”: “‘Alice’ assim como ‘Do outro lado do espelho’ tratam de uma categoria de coisas muito especiais: os acontecimentos, os acontecimentos puros. Quando digo ‘Alice cresce’, quero dizer que ela se torna maior do era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se *torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. 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. Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2015a, p. 1).

clique fotográfico, tudo se transformou – o sujeito fotografado, o(a) fotógrafo(a), o ambiente: eis, pois, a Morte de que fala Barthes.

Assim, o sujeito fotografado, o(a) fotógrafo(a) e o ambiente, após a foto, serão sempre um novo sujeito, um(a) novo(a) fotógrafo(a) e um novo ambiente: tudo (passado, presente, futuro – isto é, o “tempo”, o fluxo do “tempo”), portanto, está contido nessa nova “imagem do universo” (e explicaremos melhor esta questão no capítulo 3, p. 122-151) em que o sujeito fotografado se encontra, no ambiente, diante de sua fotografia.

Por isso e por mais pleonástico que soe, precisamos dizer!: o sujeito, após a foto, está/estará sempre (ligeiramente) transformado⁶¹ com relação ao sujeito que ele era e ao ambiente em que ele se encontrava antes do ato fotográfico. Afinal, tudo muda porque, mesmo num pequeníssimo intervalo de “tempo” (isto é, mesmo num pequeníssimo intervalo no fluxo do “tempo”, como se o “tempo” se pudesse parar!), algo aconteceu⁶² no ambiente/no universo. E, nesse caso, a fotografia é precisamente a “imagem”, o “rastro”⁶³ (a “representação”) dessa transformação (ocasionada pela presença, pela materialidade – pequeníssima ou não⁶⁴ – do “tempo”; do fluxo temporal): ou seja, o que precisamos observar

⁶¹ Leia-se aqui também “(ligeiramente) transformado” como “(ligeiramente) arrebatado pelo tempo”: uma vez que a transformação é precisamente uma lei do “tempo”.

⁶² Tudo muda porque, num pequeno intervalo de “tempo”, fez-se “tempo”; materializou-se “tempo”; houve “tempo”; o “tempo” esteve no ambiente: daí a transformação. Ver também nota de rodapé nº 64.

⁶³ Segundo Mary Ann Doane (2002), em seus estudos sobre cinema, tempo e tecnologia, o “rastro” implica a indexicalidade da “imagem”. Ou seja, assim como Barthes, Doane também se interessa pela questão da presença da ausência do referente: dito de outra forma, o “rastro” é um vestígio de que algo ou alguém esteve ali. Nesses termos, há uma clara relação entre “tempo”, “imagem” e “memória”.

⁶⁴ É importante ter em mente aqui que o “tempo” não pode ser analisado de maneira espacial. Nesses termos, as metáforas da linguagem espacial, decerto, não convêm para tratarmos do “tempo” (BERGSON, 2022, p. 27). Aliás, como bem coloca Bergson, “não se pode aqui isolar a natureza da coisa de sua grandeza. Se os acontecimentos do mundo ocorressem duas vezes mais rápido, sua configuração íntima seria transformada. Eu passei por certo número de estados psicológicos. Suponho que a duração tenha diminuído pela metade. Será a mesma história? À primeira vista, pode parecer que sim, mas se cada acontecimento é duas vezes mais curto, é porque contém metade dos detalhes. Não se tratará mais da mesma história. Eu me coloco primeiramente no espaço. Seja uma linha XY com um número qualquer de segmentos. Vamos supor que cada um tenha uma cor. A vermelho, B azul, C verde. Eu punho uma linha xy duas vezes menor. Tomemos segmentos que são a metade dos segmentos anteriores, a, b c. Podemos reduzir a linha pela metade sem alterar a proporção das partes. Mas no tempo, o que vai se passar? Nós tomamos um ponto móvel que tem consciência de si e memória. Esse móvel tem duas vezes mais tempo para percorrer a linha maior do que a menor. Esse ponto tem memória, pois consciência significa memória. Nosso ponto vai adicionar vermelho ao vermelho. Quando ele percorrer a segunda linha, ao final do segmento vermelho, ele não terá a mesma experiência. No tempo, a diferença de grandeza é a relação com a mudança de sua configuração interna. Do modo mais prático: para representar a vida interior de um personagem de romance, seria necessário levar tanto tempo quanto essa vida levaria na realidade. Por conta desse fato, temos apenas uma ideia inadequada da vida porque a vivemos em poucas horas. Seria necessário viver a mesma existência. Não se abrevia o tempo. A representação do tempo ocupa um tempo arbitrário; a ação leva um período definido. Por exemplo, para esticar o braço [temos] por um lado [um] tempo determinado para realizar o movimento; por outro, [um] tempo arbitrário. Quando tornamos a ideia precisa, ela se torna ação. A duração não é separável do seu conteúdo, ela coincide [com] a qualidade que ela preenche. Temos muita dificuldade para formar essa ideia. É muito difícil subtrair-se à obsessão do espaço. É muito difícil simpatizar com o móvel, e nós gostamos de [palavra inelegível] nos colocar fora dele. Em lugar da duração se fazendo,

aqui é precisamente a espessura, a materialidade do “tempo” (do seu fluxo) e, de forma imbricada à tal materialidade, o seu poder de transformação. Não à toa, inclusive, Barthes nos revela:

Estranhamente, a única coisa que suporto, de que gosto, que me é familiar, quando me fotografam, é o ruído da máquina. Para mim, o órgão do Fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem). Gosto desses ruídos mecânicos de uma maneira quase voluptuosa, como se, da Fotografia, eles fossem exatamente isso – e apenas isso – a que meu desejo se atém, quebrando com seu breve estalo a camada mortífera da Pose. Para mim, o barulho do Tempo não é triste: gosto dos sinos, dos relógios – e recordo-me de que, na sua origem, o material fotográfico dependia das técnicas da marcenaria e da mecânica de precisão: as máquinas, no fundo, eram relógios de ver, e talvez em mim alguém muito antigo ainda ouça na máquina fotográfica o ruído vivo da madeira (BARTHES, 1984, p. 29-30).

Ora, esse “ruído do Tempo” de que fala Barthes (1984) é algo que nos aproxima diretamente de “Matéria e Memória” (2011) de Bergson. Explicamos: a ponte entre a imagem fotográfica de Barthes (espécie de lembrança que é produto do ato fotográfico, espécie de *souvenir* da fotografia) e o objeto fotografado (“matéria”, corpo para o qual o ato fotográfico, o olhar da câmera é direcionado) é o “tempo”. De maneira semelhante, a ponte entre a “memória” (o “espírito”, o passado passado, as lembranças) de que fala Bergson e a “matéria” (o “corpo”, o presente presente, o futuro presentificado, o passado presentificado) é também o “tempo”. Vejamos, pois, o cone da “memória”:

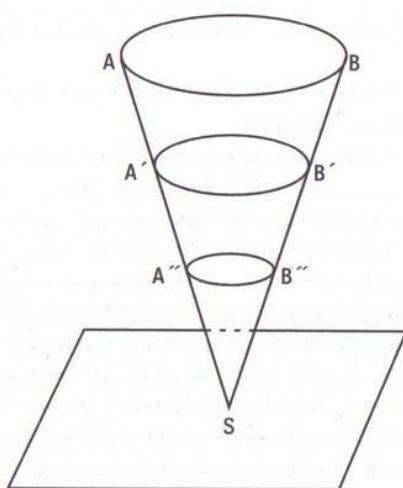


FIGURA 1 – “Cone da Memória” (BERGSON, 2011, p. 190)

Se Barthes bem nos lembra que “o órgão da Fotografia não é olho [...], é o dedo” (BARTHES, 1984, p. 30), dedo este que está ligado justamente ao barulho do clique da

[nós] consideramos a duração feita. Se procurarmos reviver a duração em si mesma, veremos que ela é uma só e mesma coisa que seu conteúdo. Se queremos alcançar uma teoria metafísica do tempo, é preciso compreender que a duração se consubstancia com o acontecimento que nela tem lugar” (BERGSON, 2022, p. 32-34).

máquina fotográfica; ou seja, ao barulho do “tempo”; precisamos, então, retesar bem e procurar compreender talvez o maior problema bergsoniano incidental ao cone da “memória” (FIGURA 1, p. 66): isto é, é imprescindível compreender como a ponta do cone (isto é, “S”); ou seja, o “dedo” do cone, está impregnado – está sujo, diria Platão – de “tempo” e, concomitantemente, (está impregnado) da possibilidade de mudança.

Por isso, também, precisamos compreender – e discutiremos de maneira aprofundada sobre esse assunto no capítulo 3, p. 122-151 – como a “imagem-lembrança”, de Bergson (2011), é a precisa fotografia em geral do “tempo”: isto é, é a fotografia de que o “tempo” esteve ali e transformou as coisas. E aqui dizemos em geral porque, como Barthes, entendemos que o artefato da “imagem” fotográfica nos remete primeiramente ao *studium*⁶⁵ (BARTHES, 1984), ao paradigma (se quisermos trazer novamente Thomas Kunh à discussão)⁶⁶ daquilo que emoldura o “isso-foi” – o “isso-mudou”, o “isso-não-é-mais-assim”, a transformação – contido no quadro fotográfico: ou seja, assim como a “imagem-lembrança” de Bergson, primeiramente, a fotografia de Barthes nos toca por reconhecimento, por aspectos gerais; por “secundidade”⁶⁷ (diria Peirce).

Essa fotografia em geral (esse *studium*), seria, nesses termos e, portanto, o plano aberto da “imagem-movimento” de Deleuze, a primeiríssima parcial do “tempo” e das transformações que tal “tempo” operou no e com o ambiente. Inclusive, não à toa tentávamos demonstrar como a prova da existência do “tempo” está diretamente ligada à constatação da transformação de “alguma coisa”. Dito de outra maneira: a prova da existência do “tempo”, muitas vezes, virá atrelada a uma constatação indireta de que o “tempo” existe. Esse ponto, aliás, é tratado por Deleuze quando ele nomeia e reflete sobre o conceito que citamos no parágrafo anterior: isto é, o conceito de “imagem-movimento”. Afinal, não esqueçamos! Uma “imagem-movimento” nada mais é do que uma imagem indireta do “tempo”.

Logo, se o “tempo” é mudança/transformação, se o “tempo” provoca/causa mudanças; o movimento, a “imagem-movimento”, pode ser tomada como sua (do “tempo”)

⁶⁵ O *studium*: isto é, o contexto, “época, roupas, fotogenia” (BARTHES, 1984, p. 110), o assunto, os aspectos gerais; por fim, aquilo que (por ser genérico), segundo Barthes, “não causa nenhuma ferida” (IDEM).

⁶⁶ Ver notas de rodapé nº 39, 43 e 50.

⁶⁷ Quando dizemos “por secundidade”, conforme Peirce; queremos dizer que, na verdade, a fotografia, primeiramente, toca-nos pela relação geral entre os objetos (a fotografia, o objeto fotografado e aquele que observa a fotografia). Trata-se do domínio dos fatos brutos, da realidade e da causalidade concreta. Por exemplo, diante de uma fotografia de um esquimó, eu sei que ele mora em um local frio porque suas roupas são cultural e visivelmente muito quentes – nesse caso, aliás, eu, inclusive, posso até sentir calor ou frio diante da brutalidade da foto e do ambiente inóspito em que o esquimó fotografado se encontra. Nesse sentido, podemos dizer que é possível olhar para uma fotografia e sentir a sua resistência, a sua materialidade – ou seja, sentir a resistência e materialidade do ambiente, da época etc. daquilo que virou “imagem” por ter sido fotografado.

representante quase fiel, sua uma analogia quase perfeita. Aliás, o movimento, na tradição ocidental dos gregos, foi sempre colocado como o próprio “devir”, como a própria transformação: a mudança, o “não-ser”. Desse modo, o movimento, devido a suas características fenomênicas (características aparentes); especialmente as características da passagem e da mudança – através das quais um objeto pode mudar, pode se deslocar de um ponto a outro; de uma face a outra –, permitiu a apreensão do “tempo” mediante o período ou a duração do deslocamento dos corpos. O “tempo” pode, portanto, ser, assim, indiretamente apreendido pela sua espacialização na trajetória ou no percurso dos corpos de um ponto “A” até um ponto “B”. O trajeto espacial, desta forma, confunde-se com o intervalo temporal; de modo a produzir a ilusão da apreensão do “tempo” no campo de nossa experiência (do “movimento”).

Ocorre que, na direção de uma ruptura dessa tradição representacional do “tempo” pelo “movimento”; pela “imagem-movimento”, Deleuze, a partir de Bergson, propõe uma apreensão direta do “tempo”: e, assim, livre e/ou autônoma em relação à “imagem-movimento” (em relação ao espaço, à divisibilidade, à abstração). Nisso, Deleuze supõe a possibilidade de ruptura (com a tradição representacional e normativa do “tempo”) justamente quando sugere retirar ou separar o “movimento” (o espaço) da “imagem do tempo”. A partir daí, teríamos, então, apenas a “imagem” (alheia às técnicas do “movimento”), de modo a possibilitar uma dada contemplação em que o “tempo”, ele mesmo, se apreenderia por essa “imagem”; o que terminaria por produzir uma “imagem-tempo” (direta) única e indivisível (ou seja, já não seria uma “imagem” com carne de “espaço”, com carne de “movimento”: e, por isso, já não seria uma “imagem” divisível).

Nesse ponto, aliás, é importante frisar e perceber que a espacialização (a abstração) do “tempo” pelo “movimento” implica sempre a fragmentação temporal, a exemplo da especialidade do relógio: este que permite que sua divisão métrica ou geométrica fragmente o “tempo” na medida em que os ponteiros se movem de um traço/ponto a outro.

Acontece, todavia, que, mormente, diferenciamos de natureza a “imagem-movimento” da “imagem-tempo”, no capítulo 5 de “Cinema 2 – Imagem-tempo” (2005), revela-nos Deleuze: “o cristal revela uma imagem-tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. Ele não abstrai o tempo, faz melhor, reverte a subordinação em relação ao movimento” (DELEUZE, 2005, p. 121). Parece, então, que “imagem-movimento” é nada mais que uma “imagem-tempo” indireta: trata-se, portanto, de uma abstração do “tempo”; isto é, o “tempo” representado não por ele mesmo (por sua carne,

por seu “corpo”); mas, sim, o “tempo” representado através de outros “corpos”: e, sobretudo, através do “corpo” – e das técnicas – do “movimento”.

Nesses termos, detenhamo-nos nas seguintes perguntas: mas o que é uma “imagem indireta” de alguma coisa? O que é uma “imagem indireta” do “tempo”? O que é uma “imagem-tempo” indireta? Ora, é justamente uma prova de que, apesar de não estarmos diante da coisa em “carne e osso”, da coisa em “pessoa” (“identidade”); aquela coisa, que esteve ali, exerceu alguma transformação no ambiente, relacionou-se com algo (“alteridade”) neste ambiente. Ou seja, trata-se de uma abstração: por isso, é como se a “imagem indireta” do “tempo” fosse precisamente a constatação da sua presença no ambiente mediante a noção da transformação que tal ambiente sofreu pelo fato de o “tempo” ter estado nele (e se relacionado com ele e, em havendo, com os outros corpos presentes nele), ter passado por ali. Dito de outra maneira e, em se tratando da imagem indireta do “tempo”, o “isso-foi” da fotografia de que fala Barthes (1984) é justamente aquilo que, numa “imagem geral”, o “tempo” deu a ser visto/fotografado devido à sua passagem por ali: ou seja, devido à mudança que se passou (por ali).

Tentaremos ainda explicar a questão de outra maneira: e, desta vez, para além da fotografia e das “imagens-movimento” do cinema. Pensemos, pois, sobre a seguinte prova indireta do “tempo”: sem muito esforço, conseguimos notar que o nosso rosto, a nossa pele, o nosso corpo são provas de que, numa imagem geral, o “tempo” passou por nós, de que o “tempo” nos esculpiu⁶⁸ e nos transformou. Inclusive, a esse respeito, podemos dizer, com toda a certeza, que nós, seres humanos, assim como outros seres vivos, através de nossa corporeidade e, na exata medida em que o “tempo” nos transforma, somos precisamente, numa “imagem” geral, uma espécie de escultura do “tempo” – uma espécie de marca da presença de sua ausência –; e, por isso, somos imagens indiretas de tal categoria.

É sobre o poder que o “tempo” tem de nos transformar e esculpir, aliás, que fala Didi-Huberman ao tratar da grisalha material; isto é, da poeira e do poder do tempo:

A grisalha seria para as cores do mundo o mesmo que a poeira para a consistência dos objetos. As obras pintadas em grisalha pululam na história da arte como a poeira que se acumula nos recantos de um apartamento burguês: nada podemos contra ela, é fatal e mais forte do que todos os espanadores e aspiradores das pobres empregadas de limpeza. Uso o termo *fatal* para sugerir desde logo a *acção e o poder do tempo sobre a cor das coisas*. Uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma *cor passada*, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa como um sopro, como um vento que a esmaeceu. Não só o deus do Tempo é com frequência figurado em grisalha,

⁶⁸ Nos esculpiu, nos escarificou, nos moldou fisicamente: são atos que só um corpo dotado de matéria poderiam imprimir em nosso corpo. Daí vemos também que o “tempo” possui corpo, é material.

como também a sua actividade é por vezes entendida (ainda que ironicamente, como, por exemplo, na gravura de Hogarth intitulada *O Tempo a fumar a pintura*) como uma obra do fumo, da poeira, da *grisalha soprada sobre todas as coisas* (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 7, grifos do autor).

O fato é que, todavia, tais provas, tais imagens gerais da existência do “tempo” – seja uma fotografia; seja uma “imagem-movimento” do cinema; seja o corpo humano ou de outro ser vivo no decorrer da vida – tendem, como discutíamos há alguns parágrafos, a ser abstrações do “tempo”: isto é, são, na verdade, provas de um “tempo” cronológico; de um “tempo” espacializado; de um “tempo” divisível; de um “tempo” que declina do “movimento” (ou seja, de “tempo” aos olhos do “movimento”); de um “tempo” genérico (*studium*); de um “tempo” apartado; de um “tempo” ausente: ou seja, de um “tempo” acessado em seu estado indireto (de um “tempo” acessado a partir das marcas de transformação que ele deixou em outros corpos e no ambiente, no espaço; de um “tempo”, por fim, que não foi imaginado através dele mesmo). Ou seja, é justamente o problema/a limitação que Bergson procura nos mostrar ao enunciar o exemplo da lâmpada e da sala:

Por exemplo, “a lâmpada ilumina a sala” [...]. Ao entrar na sala, temos inicialmente um conjunto sobre tudo o que vemos, distinguimos cada um dos objetos e, em particular, a lâmpada, a sala e a iluminação. [...] A lâmpada e a sala evocam uma mudança contínua. A lâmpada muda constantemente de aspecto segundo o ponto de vista, conforme esteja acesa ou não, ela está em perpétua transformação. Isso vale também para a sala. Trata-se então de uma mudança eterna. [...] Encontramos, portanto, uma continuidade móvel, um escoamento incessante, o contínuo, a duração, o tempo. [...] Falamos de um espaço do tempo. Todas as expressões usadas para falarmos do tempo são metáforas retiradas da língua do espaço. [...] Se queremos alcançar uma teoria metafísica do tempo, é preciso compreender que a duração se consubstancia com o acontecimento que nela tem lugar (BERGSON, 2022, p. 18, 20, 22, 27, 33 e 34)⁶⁹.

Isso posto, interessa-se, então, agora refletir sobre provas diretas da existência do “tempo”: e não sobre declinações do espaço; mas, sim, sobre as “imagens” do “tempo” elaboradas com a carne, com o “corpo”, com as ferramentas da própria “temporalidade”. Dentro desse contexto e, para além de certos aspectos de fotografia de que fala Barthes (para além do *studium*) e para além das “imagens-movimento” de que fala Deleuze, é preciso, antes de tudo, ficar muito claro que, sim!, a prova direta da existência do “tempo” é possível. Aliás, tal prova é justamente o que Deleuze chama de e percebe como “imagem-tempo” direta, enquanto Barthes reconhece, na fotografia, como *punctum*. Não à toa, aliás, “punctum” e “imagem-tempo” (direta) se confundem. Afinal, o que é uma “imagem-tempo” (direta)? É justamente uma imagem direta do “tempo”. E que é um *punctum*? É “o Tempo, é a ênfase

⁶⁹ Ver notas rodapé nº 60 e 64.

dilaceradora do noema (*‘isso-foi’*), sua representação pura. [...] O *punctum* é *‘ele vai morrer’*. [...] Ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*” (BARTHES, 1984, p. 141-142).

A imagem direta do “tempo”, a imagem do “tempo” em “carne e osso” é, portanto, a revelação de que o “tempo”, ele mesmo, existe (tem carne, tem “corpo”, tem existência material e pode imaginar coisas, e pode imaginar a si mesmo) e, justamente devido a tal existência, ele é capaz de “refluir para fora da imagem” (LISSOVSKY, 2008, p. 40). Ou seja, se considerarmos que, nas imagens indiretas do “tempo”, seja em termos de fotografia, seja em termos de “cinema”, tínhamos um “tempo” indireto; um “tempo” fragmentado; um “tempo” abstraído; um “tempo” mudo; um “tempo” divisível; um “tempo” genérico; um “tempo” que simplesmente passou; precisamente, um “tempo” que esteve ali e dali foi banido; agora, na imagem direta do “tempo”, se pensarmos, novamente, tanto em termos de “fotografia”, quanto em termos de “cinema”, veremos que a “duração” e a “instantaneidade” encontram-se (re)conciliadas porque, desta vez, elas se consubstanciam com “imagem” imaginada.

Ou seja, desta vez, a “imagem” imaginada é imaginada pelo próprio “tempo”, e não por outros “corpos”: e, por isso, é possível “reintroduzir o tempo ali onde a técnica [o não-corpo do “tempo”] o havia banido” (IBIDEM). Dito de outra maneira, na “imagem direta do tempo”, seja em cinema ou em fotografia, o que tanto a câmera fotográfica, como a câmera cinematográfica captam é pura metalinguagem: isto é, é o “tempo”, a partir de suas ferramentas (temporais), de sua linguagem (temporal), se imaginando; criando, para si, “imagens” (“afecções”) de si mesmo.

E isso, como já dissemos, é exatamente o que Gilles Deleuze conceitua como sendo a “imagem-tempo” (direta). Por outro lado, é sumário compreender que isso é também aquilo que Deleuze começa a detectar a partir da crise da “imagem-ação” (DELEUZE, 1983): isto é, a partir de filmes, como, por exemplo, os de Hitchcock, nos quais Deleuze nota que a narrativa fílmica passa a ser construída, desta vez, retirando a antiga e normativa mudez da película cinematográfica com relação ao seu público espectador, e ainda com relação a tudo aquilo que se coloca(va) no extracampo do filme.

Dito de outra maneira, Deleuze nota que, agora, o “tempo” da produção fílmica e de todos os aspectos e personagens da trama cinematográfica volta a insistir no lugar onde antes estava oculto/banido: o “tempo”, agora, (tem “corpo”, tem carne e) fala. Surge daí precisamente a “imagem-relação”: e isso quer dizer exatamente que há filmes, como é o caso dos filmes de Hitchcock citados por Deleuze, que são endereçados ao presente; há filmes que só funcionam (e, sobretudo, suas montagens só funcionam) devido ao pressuposto de que o

“tempo” da fase de produção cinematográfica irá ressuscitar dos mortos para falar, dialogar, relacionar-se com os seus espectadores (durante a exibição/a reprodução da película).

Aliás, no que tange à questão da relação, do diálogo, da fala do filme com os seus espectadores de que trata Deleuze em suas obras sobre cinema; gostaríamos de, agora, retomar um pouco a discussão de Barthes de “A Câmara Clara”: em particular, gostaríamos de retomar a discussão sobre a foto que, segundo Barthes, para nós (espectadores), não haveria nenhuma ferida. Ora, tal foto, bem sabemos, Barthes não nos mostrou: tal foto só existiria para ele mesmo; para nós, não seria nada além de uma foto indiferente e/ou genérica, não seria nada além de um *studium* (BARTHES, 1984, p. 110). Sobre tal foto, no entanto, Barthes nos revelou:

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando o tempo com ela, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. [...] O irmão e a irmã, unidos entre si, eu o sabia, pela desunião dos pais, tinham posado lado a lado, sozinhos, no espaço aberto entre as folhagens e palmas da estufa (tratava-se da casa em que a minha mãe tinha nascido [...]). Observei a menina e enfim encontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado [...], tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda a sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. [...] Eu também não podia omitir [...]: eu descobrira essa foto ao remontar o Tempo. Os gregos entram na Morte caminhando para trás: o que tinham diante deles era o passado. Assim, remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. [...] Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes de sua morte [...], cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma criança. [...] É verdade que eu então a perdia duas vezes, em seu cansaço final e em sua primeira foto, para mim a última, mas foi então também que tudo oscilava e que eu a reencontrava enfim *tal qual em si mesma*... (BARTHES, ano, p. 101, 102, 103, 106, 107).

Ora, certas imagens fotográficas são capazes de nos revelar o “tempo” em “carne e osso”: na mudez aparente condensada por determinadas fotografias diante do objeto que as mesmas revelam; repousa uma história, algo que só pode ser compreendido a partir de uma narração: isto é, a partir daquilo que o objeto fotografado de determinadas fotos tem a nos dizer. No caso de Barthes, o que a criança fotografada, no Jardim de Inverno, tinha a lhe dizer foi precisamente a doçura (e, nisso, também a “temporalidade”) de sua mãe.

Dentro desse contexto, aliás, o ato fotográfico (por estar dotado de um *punctum*), por mais que, num primeiro momento, pareça banir o “tempo” do objeto fotografado, é, na verdade, “um instante perpétuo: uma fração de segundo, decerto, mas ‘eternizada’, captada de uma vez por todas, destinada (também) a durar” (DUBOIS, 2007, p. 168). Logo, não é por acaso que Barthes nos tenha confessado ter perdido a sua mãe duas vezes: o ato fotográfico,

dotado de *punctum*, é “uma ideia de passagem” (IBIDEM) – é a própria “temporalidade”, a própria “duração”, a própria “vida” de sua mãe – e dura!

Por outro lado, se sabemos que animais imemoriais só nos falam hoje porque foram fossilizados no passado; de forma semelhante, também precisamos compreender que os modelos fotografados (e aqui pensemos, novamente, na criança que foi a mãe de Barthes) só são capazes de falar ao futuro porque certas fotografias permitem “cortar o [tempo] vivo para perpetuar o [tempo] morto” (IDEM, p. 169). Como coloca Maurício Lissosvsky (2008), em certas imagens fotografadas, estão inscritos os sonhos irrealizados e as histórias incompletas: ou seja, em certas imagens fotografadas estão inscritas a própria “temporalidade” das coisas.

Através do mesmo fio de pensamento, perpassam as ideias de Benjamin (2012) e Kracauer apontando que certas fotografias são “uma função do tempo fluente” (KRACAUER, 2009, p. 71): dito de outra forma, o problema, o assunto de certas fotografias é, precisamente, o problema sobre o “tempo”, ele mesmo, em pessoa. Nesse sentido, as fotografias da mãe de Barthes são, de fato, como ele bem nos disse, a sua própria história (a história da pessoa que ele amou) e, justo por isso, Barthes não nos quis deixar vê-las. Justo por isso também; e, por outro lado, podemos pensar, através de tais fotografias (como as da mãe de Barthes), questões epistemológicas ligadas ao “tempo” em “pessoa”, bem como a manifestações de sua corporeidade: isto é, questões epistemológicas ligadas à “duração”, à “memória”, à “simultaneidade”, às “transformações”.

Nesses termos e, mais uma vez, voltando ao cone da “memória” (FIGURA 1, p. 66), temos, pois e em se tratando de cinema, que Deleuze também detecta uma certa categoria de filmes – isto é, filmes da categoria “imagem-tempo” – cujos dedos, cujas montagens, cujos negativos estão sujos, estão impregnados de “tempo”: são filmes fantasmagóricos!, diria Benjamin (2012); são filmes que voltam dos mortos!; são filmes com carne de “tempo”!; são filmes que, literalmente, ocorrem – o “tempo” inteiro – no “tempo”⁷⁰ e, no “tempo”, precisam ser explicados; afinal, somente o que narra, o que dialoga, o que se relaciona (daí a crise da “imagem-ação” de Deleuze), o que dura é capaz de nos fazer compreender (SONTAG, 2004).

Como Deleuze bem coloca e, no caso específico do cinema, a “imagem direta” do “tempo” – isto é, a “imagem-tempo” direta – nos mostra que a apreensão do “tempo” – a constatação de que o “tempo” existe e a apreensão daquilo que o “tempo” é agora – é agora direta e elaborada da própria carne do “tempo”: por isso, já não se dá mais através de uma

⁷⁰ Para entender melhor do que se trata a discussão aqui, pensar em Kracauer quando ele nos diz que certas fotografias são “uma função do tempo fluente” (KRACAUER, 2009, p. 71): dito de outra forma, o problema de certos filmes e de certas fotografias é um problema sobre o “tempo”.

percepção anterior necessariamente ligada à percepção da existência do movimento (ou de outro “corpo”, externo ao corpo do “tempo”). Ou seja, aqui – e estamos falando de “cinema” – o “tempo” já não descende/declina do “movimento” (do espaço): o que se tem é exatamente o contrário; somos materialmente tocados pelo “tempo”, por sua carne; e, a partir daí, sentimos o “movimento” – o espaço – (refluir).

Na “imagem-tempo”, o espectador vê-se diante do “tempo” em pessoa. **E, afinal, o que é o “tempo” em pessoa? O “tempo” em pessoa, como coloca Bergson e Deleuze, é precisamente a “duração”, a “memória”, a “simultaneidade”: isto é, de uma só vez, o passado, o presente e o futuro; não havendo divisibilidade.** Não à toa, e muito próximo daquilo que descreve Barthes sobre o encontro com as fotos de sua mãe, o apreço de Deleuze e Bazin por Orson Welles coincidem. Vejamos, por isso, o *SCREENSHOT* 1 abaixo:



SCREENSHOT 1 – “Cidadão Kane” (Orson Welles, 1941), acervo pessoal

No *screenshot* acima, temos uma das mais emblemáticas e brilhantes cenas da história do cinema. É a cena de “Cidadão Kane” (Orson Welles, 1941), através da qual nós, os espectadores; juntamente, com o repórter Jerry Thompson (William Alland) – encarregado de investigar a vida do magnata Charles Foster Kane para a elaboração/produção de uma espécie de filme montado após a sua morte –, acabamos de descobrir o real significado da última palavra dita, por Kane, antes morrer: “Rosebud”.

É importante compreender aqui que o *SCREENSHOT* 1 (p. 74) trata do momento fílmico que não só é capaz de resolver de vez a história central da trama em que o filme “Cidadão Kane” está envolvido – afinal, como o próprio chefe de Thompson diz, quando lhe

pede para investigar a palavra “Rosebud”: “talvez, no final, seja algo muito simples” (Orson Welles, 1941). Acima de tudo, o que temos, no *SCREENSHOT* 1 (p. 74), é a cena em que, devido às estruturas de linguagem cinematográfica escolhidas por Welles – isto é, devido às escolhas de Welles para toda a *mise-en-scène* da película; e, em particular, na cena em questão, devido à escolha de Welles pelo uso da profundidade de campo –, afeta sobremaneira “as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo” (BAZIN, 2014, p. 77).

Isso posto, precisamos compreender como e, em detrimento das tradicionais regras do cinema clássico, Orson Welles não tem qualquer intenção de enganar seus espectadores (isto é, de nos enganar) em tal cena de “Cidadão Kane”. Muito pelo contrário, a escolha de linguagem de Welles pelo uso da profundidade de campo; e, conseqüentemente, o efeito estético produzido, no público, pela revelação da simultaneidade do “tempo”, e da vida e da morte não tem nada de transparente: estamos diante de um cinema desconfortavelmente revolucionário e opaco!

Dito de outra maneira, na cena do *SCREENSHOT* 1 (p. 74), Welles trabalha a linguagem cinematográfica minuciosamente a ponto de nós, espectadores, sermos diretamente confrontados com inusitados aspectos da natureza (e da carne, do “corpo”) do “tempo”: isto é, com as suas (do “tempo”) estranhas simultaneidade e indivisibilidade. Não é à toa, portanto, que, quando a película de Welles revela o que é “Rosebud”; concomitantemente, também seja ativado em nós (o público) o confuso gatilho do paradoxo da morte-infância de Charles F. Kane.

Orson Welles deixa-nos, portanto, diante do “tempo” em pessoa: em tal cena em que ficamos diante da infância (e da morte) de Kane, nós, espectadores; juntamente, com Thompson – repórter-personagem do filme de Welles – tornamos a Barthes (1984, p. 107) e remontamos uma vida: não a nossa, mas a de Charles Foster Kane. É daí que Bazin compreende os procedimentos linguísticos do cineasta Orson Welles como sendo uma “revolução de linguagem” (BAZIN, 2014, p. 79).

Acerca dos procedimentos linguísticos utilizados por Orson Welles e, considerando ainda as relações entre cinema e pensamento – afinal, como já citamos, segundo Bazin, Welles afeta “as relações intelectuais do espectador com a imagem” (BAZIN, 2014, p. 77) –, vale a pena também considerar aquilo sobre o qual refletiu Gilles Deleuze. Segundo o filósofo, Welles é um dos primeiros a libertar a “imagem-tempo” (DELEUZE, 2005, p. 168); revolucionando também, assim, a linguagem cinematográfica. Além disso, no que tange à dicotomia transparência/opacidade, Deleuze é muito lúcido em notar que “a profundidade da

imagem tornou-se puramente ótica em Welles”: através dela, “uma luz nos faz ver os seres e objetos em função de sua própria opacidade” (DELEUZE, 2005, p. 212-213).

Ou seja, para Deleuze, o que o cinema de Welles – sobretudo, através da profundidade de campo – nos revela é a materialidade das coisas, bem como as imagens que tais coisas (a partir de suas materialidades) podem imaginar. Logo, acima de tudo e para Deleuze, o que Welles nos revela de diáfano e inédito é, precisamente, a materialidade do “tempo”, assim como as imagens que tal “tempo”, a partir de sua materialidade (temporal), é capaz de imaginar.

Tudo isso colocado, é, por fim, muito importante compreender que, sim, a fotografia tem capacidade de nos revelar a simultaneidade, a “duração”, o “tempo” em pessoa; no entanto, aquilo que faz o “cinema” se distanciar da técnica da “fotografia animada”; aquilo que funda a revolução da linguagem cinematográfica, como bem observou Bazin, é precisamente a sua forma única de lidar com a materialidade e a corporeidade do “tempo” – e, com isso, também responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?”.

É verdade que discutiremos, mais detidamente sobre o “tempo” e suas relações com a “memória”, a “imagem” e o “cinema” (e certos aspectos da linguagem cinematográfica), mais detidamente, nos capítulos seguintes. Ademais, sobretudo, nos capítulos 3, 4 e 5 refletiremos sobre a pertinência ou não, para esta pesquisa, da dicotomia entre as “imagens” fotográficas e as imagens “cinematográficas” – e ainda se tal dicotomia interessa a este estudo no que tange a afetar nossas reflexões sobre o “tempo”.

Por ora, portanto, o que o(a) nosso(a) leitor(a) deve, principalmente, guardar para esse início de leitura desta pesquisa é que o “tempo” é sempre pressuposto de transformação e mudança; e que, além disso, as características principais da corporeidade de tal objeto são a “duração”, “transformação” e a “simultaneidade”. Respondendo, então, à pergunta: “o que é o ‘tempo’?”; tomemos como ponto inicial de resposta de que o “tempo” (e o seu “corpo”, a sua carne) é, precisamente, “transformação”, “duração”, “relação”, “paradoxo”, “diferenciação” (material), “heterogeneidade” e “simultaneidade”.

Finalmente, e não menos importante para esta pesquisa, precisamos ter em mente, e como já vínhamos discutindo neste capítulo, que tanto a fotografia, mas, sobretudo, o cinema são capazes de nos revelar “imagens” indiretas; mas também “imagens” diretas do “tempo”: isto é, “imagens” diretas estas que estabelecem uma autonomia do “tempo” em relação à sua representação não só pelo “movimento”; como também por outras categorias. Ora, é precisamente essa capacidade que tanto cinema, como fotografia têm de nos revelar tais “imagens” do “tempo” (indiretas e diretas) que objetivamos analisar em “La Jetée” –

conforme o faremos no capítulo 5, p. 176-231. Sendo assim, tendo em mente, então; e, principalmente, esta seção do capítulo 1, convidamos o leitor para a leitura dos próximos capítulos dessa nossa dissertação.

CAPÍTULO 2

Comentários sobre “tempo”, “memória” e “cinema”

[...] Tudo é mobilidade? Heráclito diz “sim”;
 Parmênides, “não” etc. Mas pagamos um
 preço alto por essas vantagens. Pois o sim e o
 não são possíveis [...]

(Henri Bergson, 1902)

.....

2.1 Pequena introdução ou preâmbulo

Neste capítulo, interessa-nos, acima de tudo, discutir sobre as relações entre “tempo”, “memória” e “cinema”. Para isso, gostaríamos de iniciar a nossa reflexão trazendo uma questão que, mesmo sendo de suma importância política e filosófica – principalmente, no que tange ao viés ético das relações entre “tempo” e “memória” – para o pensamento ocidental, tem sido pouco abordada: trata-se do fato de que, estranha e/ou surpreendentemente, a discussão de Bergson sobre o “tempo” e a “memória” implica, necessariamente, um debate demasiado desafiador – já que, sobretudo, a filosofia platônica parece tratar-se de uma filosofia hegemônica (no ocidente) – a respeito da questão moral em Platão, bem como na *polis* e na mitologia grega.

Para Bergson (1978), assim para como Foucault (*in* CALDERON, 2003), a relação entre o “mundo das ideias” de Platão e a categoria do “tempo” conduzem a um debate moral que desemboca na “moral austera” do ocidente: moral esta através da qual podemos observar o surgimento (e a legitimação) de sociedades fechadas; incluindo também o surgimento de sociedades fechadas que posteriormente se transformaram em regimes como o nazismo, o fascismo, as ditaduras, entre outros.

Bergson, inclusive, é duríssimo quando critica as construções discursivas de Platão a respeito do “mundo das ideias”, da “alma”, do “tempo”, da “eternidade”: “a afirmação continua estéril, tanto quanto a definição era arbitrária. A concepção platônica não fez avançar um passo o nosso conhecimento [...], não obstante 2.000 anos de meditação [...]” (BERGSON, 1978, p. 217).

Nesse ponto, é interessante considerar que tanto Bergson, como Foucault foram cátedras do *Collège de France*. Tendo sido Foucault cátedra da cadeira de “Sistemas de Pensamento”; enquanto Bergson era cátedra das cadeiras de “Filosofia Grega e Latina”; e, também, de “Filosofia Moderna”. Bergson, portanto, dado o seu vasto conhecimento de filosofia clássica – assim como Nietzsche (notável crítico de Platão), conhecido por seu formidável domínio da filosofia grega – constrói uma filosofia de libertação a qual, desde o

princípio, afasta-se de Platão. E, nisso, Bergson termina por construir também uma ponte, uma fenda de tal libertação (da filosofia antiga) para a filosofia moderna. Anos mais tarde, é Foucault quem perceberá (não necessariamente a partir de Bergson), na antiguidade clássica do pensamento humano (principalmente, do pensamento ocidental), as raízes da “moral austera”.

O fato é que a “memória”, por se tratar – como discutiremos no segundo momento deste capítulo – de um sistema de códigos, de linguagem (de pensamento), a partir do qual apreendemos a realidade; apreendendo, principalmente, o “mundo físico”⁷¹, termina por se estabelecer como um fustigante ambiente de disputa de poder entre os Homens. É daí que, antes de tudo, precisamos, neste capítulo, percorrer o caminho das implicações morais e éticas inerentes a uma certa visão platônica (bem como da *polis* e da mitologia grega) das coisas para, só então, mergulharmos – mais detidamente – nas reflexões sobre as relações entre “tempo”, “memória” e “cinema”.

É, então, por tal caminho que convidamos o(a) nosso(a) leitor(a) a desbravar este segundo capítulo...

2.2 Notas sobre “tempo”, “memória” e “cinema”

Precisamos compreender como, por que e no que o problema filosófico da categoria do “tempo” se revela evidentemente justaposto ao problema filosófico da categoria da “memória”. Sendo assim, ainda que o verdadeiro objeto teórico desse nosso exercício dissertativo seja precisamente o “tempo” – e, em particular, a experiência da “temporalidade” –; para que possamos abarcar a notabilidade de tal objeto, assim como abraçar também a apreensão de sua *sensibilia* (ou de sua estética); será necessário que, antes de tudo, façamos uma pequena digressão a respeito de um outro objeto teórico igualmente fascinante: isto é, o objeto “memória”.

Para tanto, mergulhemos no campo da filosofia e tentemos pensar, primeiramente e inclusive de forma demasiado matemática <<isto é, desconsiderando tudo aquilo que possa poluir e/ou trazer qualquer tipo ruído para a nossa breve reflexão>>, como, antes do surgimento de qualquer uma das sabidas técnicas de reprodução, técnicas de “imaginação”

⁷¹ Fazemos esse parêntese de “apreender o ‘mundo físico’” porque a “memória” também apreende a si mesma. E, nas apreensões de si mesma em que não há atualização na memória (isto é, em que a “memória”, como num sonho, não toca o presente, a realidade material), estamos diante do que se pode chamar de uma apreensão virtual.

<<criação de “imagens”>> (e trataremos, mais detidamente, da questão da “imaginação” no capítulo 3) das coisas e/ou da realidade... Ou seja, tentemos pensar como, antes do surgimento das sabidas técnicas capazes de estar e/ou de re(a)presentar “no lugar de” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89) <<isto é, das sabidas técnicas capazes de criar “imagens”, “parciais”, como veremos melhor no capítulo 3>>: a saber, técnicas como o próprio pensamento; a escrita; a pintura; a escultura; as máscaras; o teatro; a fotografia; o cinema –, a humanidade e, em particular, a filosofia grega, sempre trouxe consigo a demanda de procurar compreender não somente a (suposta) dicotomia entre os deuses (Urano⁷², o céu, o intangível, o “espírito”) e os seres humanos e as “coisas” (os objetos) em geral (Gaia⁷³, a terra, a carne, o “corpo”); mas também, e mais que isso, dorme, no seio dos clássicos da filosofia grega (principalmente, no que diz respeito a Platão), a necessidade de entendimento acerca da célebre, apontada e dita dicotomia entre a “essência” (isto é, o “mundo do ser” e, conseqüentemente, o “mundo das ideias”, da “memória”, da “alma”, do “espírito” e da suposta imutabilidade) e o “mundo físico”, aparente e/ou sensível (isto é, o mundo dos “entes” e, conseqüentemente, o mundo do “tempo”, da “matéria” e das transformações).

⁷² De forma breve, aqui é interessante compreender como, na Mitologia Grega, Urano é a personificação do Céu e um dos deuses primordiais. Urano teve vários filhos com Gaia; porém, os aprisionou no ventre de Gaia; afinal, Urano, o Deus do Céu, o Deus do Intangível, temia que os seus filhos o destronassem: isto é, Urano temia as mudanças; as vicissitudes; as transformações. Ocorre Cronos (um titã; isto é, não se tratava de um deus exatamente: Cronos, o “tempo”, mesmo o “tempo” cronológico, era também impuro, era sujo, era “quase-humano”), um dos filhos de Gaia e Urano, conseguiu castrar Urano e tomar o seu poder. No entanto, Cronos, o “tempo” cronológico, assim como o seu pai, também temia as mudanças; as vicissitudes; as transformações: e, nisso, Cronos seguiu aprisionando seus irmãos, além de ter sido um pai extremamente cruel, o qual engoliu seus filhos (aqui já há, inclusive, uma pequena compreensão de que o “tempo” <<cronológico>> nos mata, nos devora, o “tempo” <<cronológico>>, afinal, é cruel). Por fim, Cronos também foi aprisionado pelo seu filho Zeus, que passou a governar o Céu e o Olimpo em seu lugar. Isso posto, é curioso ainda pensar sobre três pontos: 1) filosofia, *polis* e mitologia grega se imbricam num claro movimento de procurar justificar a ausência de mudanças; de procurar legitimar o imutável <<e, nisso, manter o *status quo*>>; 2) a ideia de “tempo” espacial, a ideia de “tempo” absoluto – isto é, a ideia de “tempo” cronológico –, a ideia, em suma, de um “tempo” de Cronos também reproduz essa mesma lógica de legitimação do imutável: afinal, como trataremos melhor neste capítulo, a ideia de um “tempo” que não transforma ou de um mundo apartado das “transformações” do “tempo” só interessa à validação de sistemas de controle e exceção; 3) final e surpreendentemente, a humanidade antiga também – resistiu e – conheceu/imaginou um deus do “tempo” chamado Kairós: ora, Kairós personifica o “momento oportuno”, o “acontecimento”, o “tempo” por vir, o “tempo” não-linear, o “tempo” não-cronológico. Ou seja, Kairós, na condição de personificação do “tempo”, já não se trata de um “tempo” espacializado, linear, avesso às mudanças.

⁷³ Conforme discutimos na nota de rodapé nº 72, Gaia tem local extremamente importante na mitologia grega. Chama-nos, porém, a atenção que como Gaia – a Deusa da Terra – termina <<assim como Kairós; porém, na contramão de Urano e Cronos>> se aproximando também do mundo das transformações; das mudanças; das vicissitudes. Gaia, afinal, é considerada a fonte de toda a vida, representando o poder da natureza e da fertilidade. Aqui é importante guardar, sobretudo, palavras como “natureza” e “transformações” e pensar até que ponto Gaia – principalmente, dado o seu poder da fertilidade – não pressupõe (não representa) um mundo mutável, de heterogeneidade, e sínteses disjuntivas (são pontos, aliás, que discutiremos incessantemente nesta pesquisa): ou seja, um mundo que não visa à manutenção do *status quo*, tampouco à dominação simbólica e dos corpos e sujeitos.

Não à toa, como bem aponta Bergson em “Cursos sobre a Filosofia Grega”⁷⁴ (2005a), o ponto de partida da filosofia platônica (filosofia esta fundada numa cosmologia) parece estar indicado no “Livro VII da República” (PLATÃO, 2000). Ou seja, através de Crátilo, Platão conheceu a filosofia jônica e a retomou para fundar o seu conceito de “ideia” (“essência”) como categoria pura e perfeita; desentranhado, para isso, naquilo que muda (o “devir”, a “ideia”, a “memória”, a “essência”) o “imutável” (BERGSON, 2005a, p. 105-107). Ora:

Os jônios notaram o devir universal, a mudança universal e radical. A partir daí, concluíram que as coisas se transformam em seus contrários. Mas, se assim for, tudo é ininteligível, e cabe renunciar a conhecer as coisas, pois uma realidade fugidia que não é nunca e incessantemente devém, que passa por diversos estados e mesmo contrários, desafia todo conhecimento. Por outro lado, os eleatas formularam as condições da ciência verdadeira quando disseram que o ser, para ser conhecido, deve ser uno e imóvel. Mas, a partir disso, concluíram pela negação da mudança, pela negação do devir; colocaram-se assim fora da realidade sensível e, por assim dizer, cortaram toda comunicação entre o objeto da percepção, a sensação, como diz Platão, e a ciência. A ideia de Platão foi a de desentranhar no mundo sensível ele próprio aquilo que pode tornar-se objeto da ciência. O mundo sensível está num perpétuo processo de devir e, por outro lado, a ciência exige a imutabilidade de seu objeto. Trata-se, portanto, de desentranhar, naquilo que muda, o imutável (BERGSON, 2005a, p. 106-107).

Para melhor entender a reflexão acima, é preciso que, inicialmente, fique claro como o “mundo das ideias” (a “essência”) e o “mundo físico” são categorias demasiado necessárias à filosofia platônica; principalmente, naquilo que tange à explicação de sua cosmologia. Nesses termos, inclusive, é necessário que se tenha em mente como uma cosmologia é, na verdade, um sistema, o qual necessariamente se estabelece partindo de construções taxológicas capazes não só de explicar; mas, principalmente, de organizar, classificar⁷⁵ (criando, com isso, categorias; e, daí, didatizando sobre) as respostas para perguntas filosóficas fundamentais: por exemplo, perguntas como “o que é o ‘universo’?”; “do que é feito o ‘universo’?”; “como apreendemos o ‘universo’?”; “como os ‘entes’ no universo se formam e se relacionam?” etc..

⁷⁴ A totalidade dos “Cursos sobre a Filosofia Grega” (BERGSON, 2005a) pertence a momentos diferentes da carreira de Bergson: sendo assim, é importante considerar que a totalidade de tais cursos data dos anos de 1884 a 1899. Ora, como, neste capítulo, falaremos brevemente sobre os questionamentos de Foucault acerca das relações entre o “cuidado de si” e o “discurso de verdade”, é importante considerar que, cerca de 80-96 anos antes, Bergson nos revelou um problema muito semelhante ao que Foucault foi detectar apenas na década de 1980. Dentro desse contexto, é curioso pensar não que Foucault identificou o problema tardiamente: muito pelo contrário, é curioso pensar sobre o quanto de esmero, distorção e tempo não foi gasto – e continua sendo gasto até os dias atuais – pelo sistema de controle, de dominação e subjugação para esconder tal problema (tendo, desta maneira, ficado muitos anos muito bem escondido e obtuso inclusive até para Foucault).

⁷⁵ Nesse ponto, é curioso retomar Foucault (2008) e tentar compreender que uma cosmologia, como um saber, consiste em classificar e reconhecer. Isto é, classificar todos os objetos visíveis, reconhecer suas semelhanças e diferenças (suas semelhanças e dessemelhanças). Uma cosmologia, como um saber – e voltaremos melhor a esta questão mais adiante neste capítulo – costuma se basear na identidade e na alteridade.

Dentro desse contexto, aliás, temos que, em Platão, a categoria da “essência” (do “uno”) – e, em sua filosofia, Bergson chamará tal categoria (o “uno”⁷⁶) de “memória”; pressupondo-a, no entanto, como mutável – dá conta justamente daquilo que é a parte interna de todos os corpos (“entes”) existentes no universo. Ou seja, a “essência” é, em Platão, a causa primeira de todas as coisas, bem como a própria “matéria interna” (o “espírito”, a “alma”, a “inteligência”, a “consciência”, a “carne imutável”) de tudo o que há no universo.

Nesse sentido, se dissemos que, em Platão, a “essência” é aquilo que está, internamente, contido nos “entes” (nas “coisas”); consequentemente, tais “entes” (tais “coisas”) são capazes de “diferir de natureza” entre si: isto é, de diferir em suas “qualidades”⁷⁷; efetuando, portanto, e entre si, “diferenças de fato”. Donde se torna necessário que a “essência”, em Platão, e devido aos enunciados lógicos que ele criou e sustentou, seja apartada do “tempo”; e, só assim, considerada (provada como) imutável.

Em outras palavras, uma vez que Platão estabeleceu a “essência” como uma categoria pura e perfeita⁷⁸, e considerando ainda que, para o filósofo, os “entes” diferem “de fato” – há animais, há coisas, há Homens, por exemplo –; foi preciso que a filosofia platônica estabelecesse, a partir do decaimento (e, conseqüentemente, da exclusão) do “tempo”, a imutabilidade da “essência”. E Platão o fez justamente para evitar que os “entes”, em suas “diferenças de natureza” entre si (ainda que permanecessem apenas “diferentes de grau” do “uno”), contaminassem a “essência”: esta que, para Platão, não só deveria ser – como em sua filosofia, “de fato”, era – eterna, constante e imutável; e, daí, portanto, pura e perfeita.

Já Bergson, como dissemos, revela-nos uma “essência”, uma “memória” mutável. Sendo assim, nele, a questão de os “entes” diferirem de natureza uns dos outros (porém, não da própria “essência”, da “memória”, do “uno”); contaminando, com isso, o “uno” de

⁷⁶ O “uno”; isto é, em Platão, a “essência”, as “ideias”, o “todo”, o “absoluto”, o “imutável”, o “homogêneo”. Assim, em vias gerais, se temos, por um lado, um “uno”, em Platão, “absoluto”, “imutável” e “homogêneo”; por outro, temos, em Bergson, um “uno” “em devir”, “mutável” e “heterogêneo”.

⁷⁷ É importante perceber aqui que o fato de algo diferir de “qualidade”, por si só, já faria o “uno” mudar. Sendo assim, em certos termos, é importante considerar que o artifício lógico de Platão de banir a relação da “essência” com o “tempo” foi extremamente elástico (ou seja, não sabemos até que ponto o Ocidente perdoa porque foi Platão; ou porque simplesmente lhe convinha <<dominar>>); porém, é muito claro que dentro da filosofia platônica foi, precisamente, o último (e único) recurso necessário. Nesse ponto, aliás, gostaríamos de reconhecer que, por mais que eticamente não concordemos com o artifício de Platão (banir o “tempo” da “essência”), temos total noção da tamanha inteligência que há por trás dele.

⁷⁸ Lembrar que, a rigor e, principalmente, considerando a ideia de “rigor” para o senso comum, coisas “puras e perfeitas” precisam, necessariamente, ser “eternas e imutáveis”. Ora, é assustador como sistemas de controle e dominação – incluindo sistemas de controle e dominação muito severos como foi o caso do Nazismo; bem como de vários outros regimes autoritários, e, nisso, incluindo o caso das ditaduras na América Latina, conforme comentamos no capítulo 1 (ver páginas 34-36) – costumam partir exatamente da mesma lógica, da qual se valeu Platão para provar a sua filosofia. A lógica da pureza, da perfeição: da imutabilidade.

transformação, não se trata de um problema; mas, sim, da própria natureza (da própria “qualidade”) da “essência” (da “memória”). E isso seria, de certa forma, o que conhecemos, na filosofia bergsoniana, como o “elã vital” (BERGSON, 2005b). Isto é, a evolução criadora da própria “memória” (a “essência”) ao se manifestar, dado o contato com o “tempo”, o “tempo presente” (a “materialidade” em pessoa, em si), nos diferentes corpos (“entes”) os quais formam o “universo”.

Declina dessa rápida discussão, tecida nos últimos cinco parágrafos, o fato de precisarmos, mormente por questões éticas, compreender que, no ocidente, uma certa noção de ciência, uma certa noção (de discurso) de verdade nascerá a partir da filosofia platônica: e é exatamente sobre isso que vamos conversar nesse começo do segundo capítulo. Por isso, em detrimento das ideias de “ciência verdadeira” e “essência imutável” em Platão, voltemos um pouco ao capítulo anterior.

Ora, no capítulo 1, esforçamo-nos imensamente para explicar não só certos problemas e aspectos gerais inerentes à ciência e às suas relações com a mudança temporal e o contexto coletivo⁷⁹; mas, específica e principalmente, também nos esforçamos para introduzir alguns fundamentos demasiado essenciais no que diz respeito à compreensão do problema do objeto científico-filosófico-teórico chamado “tempo”.

Nesses termos, inclusive, é importante compreender que, no primeiro capítulo, não só defendemos a necessidade intempestiva de um “falibilismo científico” (SANTAELLA, 2022) – isto é, à luz de Charles S. Peirce e ainda flertando com Thomas Kuhn e Karl Popper, defendemos a necessidade de um acordo tácito a respeito do fato de que “[...] nosso conhecimento nunca é absoluto, mas sempre navega, por assim dizer, em um *continuum* de incerteza e indeterminação” (IDEM, p. 1) –, como também finalizamos tal capítulo afirmando que o “tempo” – isto é, justamente o moto-contínuo do dito “falibilismo científico” – é sempre pressuposto de transformação e mudança; e que, além disso, as características principais da corporeidade do objeto “tempo” são a “duração”, “transformação” e a “simultaneidade”, conforme discutíamos no capítulo 1.

É fato que apartar o “tempo” da “essência” (“mundo das ideias”) – ou seja, tornar o “tempo” externo, estrangeiro e inferior à (e daí possível de ser apartado da) “essência” – configura-se não só como axioma (recurso lógico) preambular; mas, também, como escolha

⁷⁹ Aqui é importante entender que problemas sobre linguagem científica; problemas sobre dogmas e paradigmas científicos; problemas sobre o estado da arte – isto é, exatamente, problemas da ciência que tratamos no primeiro capítulo – são necessariamente problemas que declinam das relações entre ciência, mudança, tempo e sociedade. Ou seja, algo muito próximo das relações as quais Platão tentava apartar.

íntima, única e primeira da filosofia platônica. Afinal, como defender que “aquilo que muda”, a “essência” (as “ideias”, o “uno”), é “imutável” sem desentranhar – sem tornar exterior, estrangeiro, inferior – o “tempo” dessa (nessa) situação? Como poderia Platão provar, sem ferir de morte, a confirmação lógica de sua própria enunciação filosófica a respeito da existência de um mundo das “ideias” (da “essência”) puras, perfeitas e absolutas, se tal mundo pudesse ser contaminado pelas regras do “tempo” (consequentemente, pelo mundo dos “entes”)? Regras estas que, como já dissemos no capítulo 1, remetem, sobretudo, à mudança e à transformação.

Dito de outra forma, se, para Bergson e através do “cone da memória”, mais uma vez, conforme já discutimos no capítulo 1, não só é translúcido; mas, principalmente, é necessário que o “tempo” e a realidade material (o “mundo físico”: isto é, as outras coisas e os outros objetos externos ao “meu corpo”, e à “alma” do universo) sujem o “dedo” (a ponta) do “cone da memória” (da “essência”); e, com isso, impregnem o “uno” da possibilidade de (evolução e) mudança; é paradoxal e exatamente também por isso (por essa possibilidade de mudança da qual passa, no contato com o fluxo do “tempo”, a ser dotada a “memória”, a “essência”) que urge, à sustentação lógica da filosofia platônica, o decaimento do “tempo”. Em outras palavras, são o “tempo” e a sua relação com o “mundo dos ‘entes’” que impedem, em Platão, que a “essência”, a “ideia” seja pura e perfeita⁸⁰: daí a razão para defenestrá-lo.

Aliás, aqui é importante frisar que, de forma alguma, interessa-nos questionar a prova lógica de Platão no que tange à confirmação lógica (à verificabilidade) de seu argumento filosófico: sim!, dentro da filosofia platônica, é verdadeiro (e precisa ser!) que a “essência” (o que, em Bergson, como já dissemos, trata-se de “memória”) é imutável. No entanto, o que queremos demonstrar é como, para estabelecer tal prova lógica, Platão precisou optar pelo recurso de criar uma hierarquia entre as categorias do “tempo” (“matéria”) e das “ideias” (“essência”); e, somente a partir daí, passou a poder supor a possibilidade de um mundo de “ideias” (mundo da “essência”) desprovido de “tempo”: e, justo por isso, eterno, puro, perfeito, intacto e absoluto.

⁸⁰ Notar que, mais uma vez e claramente, temos aqui e já, em Platão, uma ideia de pureza e perfeição dependente da condição de imutabilidade. Ideia esta que, no decorrer da história de nossa coletividade, afetará diretamente aquilo que, em nós, entendemos como “qualidade humana”: isto é, aquilo que, em nós, acolhe, cuida, preserva; aquilo que em nós é capaz de empatia. Aquilo que, por fim, vai na contramão de questões como alteridade, crueldade e “banalidade do mal” (ARENDT, 1983).

Nesse ponto, também é sumário observar como Platão optou deliberadamente por hierarquizar – ou seja, optou por ver com “óculos”⁸¹ de “diferenças de grau”⁸² – aquilo que era, e sempre será “diferença de natureza”⁸³. Ou seja, independentemente de como procede Platão, “tempo” e “essência” são categorias “diferentes de natureza”: “tempo” e “essência” não são gradações de uma mesma espécie de categoria; como seria o caso de quando tratamos da espécie humana e falamos, por exemplo, de *Homo Sapiens*, de *Homo Neandertal* etc..

E, nisso, é preciso dizer: é justamente da ciência de Platão de que “tempo” e “essência” são “diferentes de natureza”⁸⁴ – isto é, de que “tempo” e “essência” são realmente diferentes “de fato”⁸⁵; e não de “direito”, como o seriam caso fossem “diferentes de grau” – que declina sua hierarquização entre tais categorias. Ou seja, para poder defenestrar, de vez, a categoria do “tempo” – apagando, com isso, definitivamente as relações entre “tempo”, “entes” e “essência”; e daí tornando (e efetivando), para a sua filosofia, a “essência” verdadeira, pura, imutável, intacta e eterna – foi necessário que Platão instaurasse a dicotomia entre “tempo” e “essência” (“memória”): e, mais que isso, foi necessário que o filósofo inferiorizasse a categoria do “tempo”. O fato é que Platão assim procedeu. No entanto, procedeu precisamente a partir daquilo que Jürgen Habermas (1984) conhece por “distorção

⁸¹ Segundo Bourdieu (2007), a percepção e a visão de mundo de um indivíduo são moldadas pelo contexto social, pelo “habitus” (BOURDIEU, 2007): isto é, por lentes, por “óculos”, através das quais percebemos a sociedade e as coisas; e assim a nossa realidade social é construída, ao passo que também a construímos. Quando dissemos, portanto, que Platão optou por ver com “óculos” de “diferenças de grau” as “diferenças de natureza”, queremos dizer que 1) Platão construiu voluntariamente uma realidade social/conceitual/filosófica/lógica distorcida (e anti-ética; porém, que convinha à sua filosofia); e que 2) concomitante a isso, tal construção simbólica de Platão – tal confusão voluntária entre dois conceitos filosóficos; a saber, “diferença de grau” e “diferença de natureza” – também é fruto da própria realidade social em que Platão se inseria: isto é, uma Grécia cuja a *polis*, a mitologia e outras ferramentas de controle social já serviam à manutenção do *status quo*, da verdade absoluta, da imutabilidade, da subjugação de uma maioria em detrimento de uma minoria. Daí também a razão pela qual a moral antiga, conforme Foucault (*in* CALDERON, 2003), era austera.

⁸² Ver páginas 166-167, do capítulo 4.

⁸³ Ver nota de rodapé nº 82.

⁸⁴ Nesse ponto, é curioso perceber, mais uma vez, que Platão não apenas sabia, como reconhecia que a “essência” e os “entes” eram apenas “diferentes de grau”: ou seja, os “entes”, os “corpos”, o “mundo físico” eram compostos (integrados, preenchidos internamente) de “essência”, assim como a própria “essência”. Nesses termos, “entes” e “corpos”, por si só, não só poderiam ser, como já eram, em Platão, inferiores à “essência”. Mas, ora, é justamente por reconhecer tais “diferenças de grau” (e daí poder trabalhar com inferiorização, valorização de subcategorias) que, para Platão, era também totalmente possível que os “entes” tornassem a sua “essência” imperfeita. Consequentemente, podemos dizer que é devido ao reconhecimento, por parte de Platão, das “diferenças de grau” entre os “entes” e a “essência” que o mesmo precisou solapar, de vez, a impureza da “essência”. Daí o motivo pelo qual Platão precisou ver com olhos de “diferenças de grau” aquilo sempre foi “diferença de natureza”: isto é, as diferenças entre o “tempo” e a “essência”. Para impedir que o “tempo” efetuassem – no sentido de materializar – aquilo que Platão já reconhecia no campo da virtualidade – isto é, das “diferenças de grau” entre “essência” e “entes” – a capacidade de o “mundo físico” – uma vez, composto de “essência” – tornar impuro e, com isso, imperfeito o “mundo das ideias”.

⁸⁵ E que, por isso, efetua “diferenças materiais”: ou seja, “diferenças de fato”.

sistemática”⁸⁶ – e aqui detectamos claramente um Platão ideológico – dos conceitos de “diferença de natureza” e “diferença de grau”.

Dentro desse contexto, aliás, é imprescindível notar, e já falávamos sobre isso no começo deste capítulo, que a humanidade e, em particular, a filosofia grega, sempre trouxeram consigo a demanda de procurar compreender não somente a (suposta) dicotomia entre os deuses (Urano⁸⁷, o céu, o intangível, o “espírito”) e os seres humanos e as “coisas” (os objetos, os “entes”) em geral (Gaia⁸⁸, a terra, a carne, o “corpo”); bem como a célebre, apontada e dita dicotomia entre a “essência” (isto é, o mundo do “ser” e, conseqüentemente, o mundo das “ideias”, da “memória” e da suposta imutabilidade) e o mundo físico (*physis*): isto é, o mundo dos “entes” e, conseqüentemente, o mundo do “tempo”, da “matéria” e das transformações.

Ou seja, a tal dicotomia entre “tempo” e “essência”, fundada no seio da civilização e da filosofia grega – tal dicotomia que tanto se reproduz e se procura compreender até os dias atuais, sobretudo, dentro do ocidente –, trata-se, em verdade, da “pressão social” (“moral fechada”) de que fala Bergson (1978). “Pressão social” esta que se interessa, sobremaneira, por mecanismos de dominação dos corpos e de distorção das “diferenças”: e, nisso, impregna de ares de superioridade e/ou inferioridade (vai depender do que convém à “pressão social”!), por exemplo, tanto aquilo que é “diferente de grau” (no caso dos gregos, Gaia e Urano – estando este acima daquela); como aquilo que é “diferente de natureza” (novamente, no caso dos gregos, homens e deuses – estando estes acima daqueles).

Aliás, sobre o último parágrafo em particular, é muito importante que procuremos compreender como o “mundo das ideias”, de Platão, está relacionado não só às estabilidades e instabilidades políticas da *polis*, segundo os gregos desde Pitágoras; mas, também, à influência do Olimpo sobre as relações humanas entre a paz e a guerra. Dito de outra maneira, é importante que saibamos notar como a *polis* e o panteão grego se aproximam daquilo que Bergson compreende por uma sociedade fechada: isto é, uma sociedade fechada que visa, antes de tudo, à manutenção de certos grupos e indivíduos no poder ao passo que opera pela exclusão de outros.

Sobre tais sociedades fechadas, inclusive, é sumário perceber como elas se constituem sobre o todo da obrigação. E, nisso, educam “os indivíduos de modo que eles não procurem

⁸⁶ Segundo Terry Eagleton, a ideologia, para Habermas, “é uma forma de comunicação sistematicamente distorcida pelo poder – um discurso que se tornou meio de dominação e que serve para legitimar relações de forças organizadas” (EAGLETON, 1997, p. 118).

⁸⁷ Ver nota de rodapé nº 72.

⁸⁸ Ver nota de rodapé nº 73.

admitir mudanças no meio social, pois isso traria a possibilidade de aniquilação do equilíbrio do todo” (BONADIO, 2013, p. 89). É daí que a ideia de preservação não só da *polis* e do panteão grego, como também – e, desta vez, precisamente, em Platão – do mundo da “essência” (das “ideias”) se configura como um dispositivo da “moral fechada”: isto é, com um dispositivo de uma moral restrita aos interesses de certos grupos e indivíduos em detrimento de outros.

Portanto, a moral fechada, assim como a *polis*, o panteão grego e a filosofia platônica, pede, dos indivíduos comuns (mas não dos deuses, nem dos indivíduos hegemônicos), uma atitude de preservação da coesão social “que é a disciplina perante os inimigos” (BERGSON, 1978, p. 26). Ocorre que, em Bergson, a coesão social, a ordem moral, a organização social não necessariamente têm a ver com a disciplina ou com um mandamento culturalmente (humanamente) construído: “a regularidade pretendida [...] vem da obediência que o curso da natureza manifesta” (IDEM, p. 103).

Declina daí que é preciso decifrar como a confusão, observada por Bergson, entre o amor à moral fechada (sociedade fechada) e amor à humanidade (sociedade aberta) é um tipo de confusão não somente premeditada; mas a qual também data de tempos muito antigos, tendo talvez a sua origem precisamente nos mitos gregos. Sobre esse ponto, aliás, o filósofo comenta:

O mito carregará sempre a marca de suas origens: ele jamais distinguirá completamente entre a ordem física e a ordem moral ou social, entre a regularidade pretendida, que vem da obediência de todos a uma lei, e aquela que o curso da natureza manifesta. Têmis, deusa da justiça humana, é a mãe das Estações [...] e de Dikê, que representa tanto a lei física como a lei moral. Não estamos completamente isentos dessa confusão hoje; subsiste traço dela em nossa linguagem. *Mores* e moral, norma no sentido de constância e norma no sentido imperativo: a universalidade de fato e a universalidade de direito se exprimem quase do mesmo modo. Acaso a palavra “ordem” não significa, ao mesmo tempo, arrumação e mandamento? (IBIDEM).

Nesses termos, é extremamente curioso notar como as distorções acerca das questões da “identidade” e da “alteridade” e todo o lixo da “moral austera” (FOUCAULT in CALDERON, 2003) – fatos estes os quais só convêm às sociedades fechadas, ao(s) sistema(s) de controle, de disciplina e de dominação – nascem no seio da civilização grega, sobretudo, a partir do Panteão de Deuses; e parecem ter a sua apoteose, precisamente, através de um artifício lógico inteiramente necessário à prova da verificabilidade lógica da filosofia platônica. Isto é, a Platão foi necessário acentuar – dar ares de melhor (bem) ou pior (mal); dar ares de maniqueísmo – as “diferenças de natureza” entre “essência” e “tempo” para tornar

o “mundo das ideias” (da “essência”) absoluto, imutável, puro, intacto, eterno, belo e bom – e, acima (e antes e/ou por isso mesmo) de tudo, apartado do “tempo”.

Ocorre que, como dissemos, assim como “tempo” (o “mundo físico”) e “ideia” (“essência”) são apenas “diferentes de natureza”, e isso não gera qualquer hierarquia; “deuses” e “homens” também são apenas “diferentes de natureza”: e, novamente, isso não gera qualquer hierarquia. Por outro lado, é preciso entender ainda que, assim como as “diferenças de natureza” não geram qualquer tipo de hierarquia, “diferenças de grau” também não efetivam qualquer tipo de hierarquia material, tampouco outro qualquer tipo de hierarquia efetiva: e ainda menos qualquer (outro) tipo de hierarquia a qual valha alguma coisa em termos factuais.

Afinal, quando se trata do tema das “diferenças” – e isso inclui as “diferenças de grau” e “diferenças de natureza” – estamos, em verdade, diante do campo dos Estudos da “Negatividade”⁸⁹. E, justo por isso, precisamos ter em mente que “negação”, “diferença” e “repetição” são questões imbricadas e as quais pedem, eticamente, que sejamos – contrariamente, a Platão e à Tradição da Civilização e da Mitologia Grega – muito, mas muito cautelosos.

Não é à toa, portanto, que Bergson sempre se esforçou não somente para explicar a questão das “diferenças de grau” e das “diferenças de natureza”; deixando muito claro, em suas explanações, que nunca se tratou e/ou jamais se tratará de hierarquizar (virtual ou materialmente) categorias/corpos; tampouco de efetivar “diferenças materiais” que permitissem apagar/excluir categorias e/ou colocar coisas/objetos; e também “imagens” e “conjuntos de imagens” (BERGSON, 2011) uns em detrimento dos outros. Mais que isso, não é à toa, portanto, que, como uma de suas obras finais⁹⁰, Bergson nos apresente à “moral aberta” (1978); isto é, ao campo no qual as diferenças, as diferenciações – as relações entre “matéria” e “memória”; “tempo” e “espírito” – já não efetivam qualquer hierarquia que permita a subjugação dos corpos (dos “entes”).

É exatamente por isso também que, como bem nos lembra Bergson, ao tratar das escolhas de Parmênides e de Heráclito a respeito da compreensão da mobilidade, precisamos

⁸⁹ Para compreender melhor a questão da “Negatividade”, trazemos o seguinte enxerto de Deleuze: “há como que uma “abertura”, uma “fenda”, uma “dobra” ontológica que reporta o ser e a questão um ao outro. Nesta relação, o ser é a própria Diferença. O ser é também não-ser, mas o não-ser não é o ser do negativo, é o ser do problemático, o ser do problema e da questão. A diferença não é o negativo; ao contrário, o não-ser é que é a Diferença” (DELEUZE, 1988, p. 103). Os Estudos da “Negatividade” (ao qual fizemos menção neste capítulo) podem, portanto, ser melhor compreendidos, portanto, a partir de “Diferença e Repetição” (1988).

⁹⁰ “Duas fontes da moral e da religião” foi publicado por Henri Bergson, originalmente, em 1932. Tal livro é um dos últimos livros (precisamente, o penúltimo livro) publicado por Bergson antes de sua morte em 1941.

ter em mente o preço muito alto o qual pagamos por certas vantagens. Em outras palavras, pagamos um preço muito alto ao escolher e enunciar certos axiomas; por isso, antes de adentrarmos nas questões de ordem mais didática deste capítulo, é de suma importância que fique muito claro, para o(a) nosso(a) leitor(a), o preço pago pelo Ocidente ao ser condescendente, como reza a filosofia de Platão, com a hierarquização da “essência” (“memória”, “ideias”) em detrimento do “tempo” (“matéria”, “mudança”).

Isso posto, voltemos ao que estávamos refletindo: como dizíamos, a humanidade e, em particular, a filosofia grega, sempre trouxe consigo a demanda de procurar compreender – e, muitas vezes, compreender essencialmente de forma dicotômica – questões sobre a “essência” e o “mundo físico”. E aqui é importante que percebamos como tal demanda configura-se quase como a condição segunda quando se trata de pensar e discutir sobre a apreensão da realidade: afinal, uma forma elementar de pensarmos sobre a nossa relação com o ambiente (com aquilo que nos é externo), sobre como o apreendemos parte justamente de estabelecer, a priori, que existem duas categorias diferentes de “coisas”/“objetos”. Isto é, existe um nós interno (“eu”, “essência”) e existe um mundo fora de nós (“de mim”, um “mundo externo”).

Demarcada essa diferença entre o “eu” – a “essência”, o “interno” – e o “mundo externo” é que se costuma iniciar os argumentos sobre a apreensão da realidade, sobre o estar no mundo e sobre o conhecimento de “si” e das “coisas”. Não por acaso, aponta Foucault, que “[...] três questões [...], de certo modo, atravessarão todo o pensamento ocidental: o acesso à verdade; a colocação em jogo do sujeito por ele mesmo no cuidado que tem de si; o conhecimento de si” (FOUCAULT, 2006, p. 633)⁹¹.

E aqui é sumário que, ainda segundo Foucault, percebamos como o “cuidado de si” – isto é, a *epimeleia* –, na tradição grega, é “comandado pelo princípio de uma existência brilhante e memorável” (FOUCAULT in CALDERON, 2003). Ora, tal princípio de uma existência brilhante e memorável está intimamente ligado ao fato de que, para Platão, os “entes” estavam carregados (em seu interior) de “essência”: ou seja, segundo a filosofia platônica, o que havia de brilhante, memorável nos seres (nos “entes”) – e, nesse caso citado por Foucault, nos seres humanos – era precisamente a “essência”, daí a grande razão do “cuidado de si”.

⁹¹ Nesse ponto, é curioso pensar como o conhecimento de si, o acesso à verdade no que tange ao conhecimento de si, por si só, já torna a escolha axiomática de Platão demasiado inconsistente. Afinal, como conhecer a si sem lidar com aquilo que nos é externo? Nisso, é importante perceber que, dentro da lógica platônica, de fato, para superar tal inconsistência, é totalmente necessário subordinar o mundo externo ao mundo interno: é necessário hierarquizar a relação do “eu” (dentro; para Platão, “essência”) com o “outro” (fora; para Platão, “matéria”), é necessário que o “eu” subjuguie o “outro”.

Se, em nossa composição e, sobretudo, em nosso “mundo das ideias”, somos dotados de “essência” – se algo em nós é, por todos os lados, dotado daquilo que Platão entende por “essência” –, “essência” esta que é verdadeira, pura, imutável, intacta e eterna; é preciso que tenhamos muito, mas muito cuidado conosco: eis não só o reconhecimento de “si”, do “eu” (do meu “espírito”); mas, também, o princípio da *epimeleia*. Eis ainda como:

[...] a partir desse ‘cuidado de si’ são constituídas as morais mais austeras, mais rigorosas e restritivas que o Ocidente conheceu. E, portanto, eu repito que não é preciso atribuí-las ao cristianismo; mas, sim, muito antes, à moral dos primeiros séculos da nossa era⁹² (FOUCAULT in CALDERON, 2003).

Mais uma vez e, contrariamente, a Platão, a questão que se coloca aqui, no entanto, é que, sem sombra de dúvidas, Bergson, ao tratar dos problemas da apreensão da realidade – e, nisso, antes de discorrer sobre a sua teoria da imagem <<isto é, sobre a sua teoria das representações, notadamente situada em “Matière et mémoire” (1896); teoria esta necessária para esclarecer sobre a cosmologia bergsoniana>> –, já, em 1884-1899 (precisamente, em seus “Cours IV sur la philosophie grecque”), havia exposto as origens da resposta para a pergunta que Foucault se faria apenas muitos anos mais tarde; isto é, por volta da década de 1980⁹³:

O que gostaria de tentar entender é como o cuidado de si..., como ele foi substituído e depois modificado, reelaborado pelo princípio do dizer a verdade? [...] Como se combinaram o objetivo de uma beleza da existência e a tarefa de dar conta de si mesmo no jogo da verdade? [Como se combinaram] a arte da existência e o discurso de verdade, a relação entre a beleza da existência e a verdade da vida; a vida na verdade; a vida pela verdade? É um pouco o que eu gostaria de tentar entender. [...] A emergência da vida verdadeira no princípio e na forma de dizer a verdade; do dizer a verdade aos outros; do dizer a verdade a si mesmo; do dizer a verdade sobre si mesmo; do dizer a verdade sobre os demais (FOUCAULT in CALDERON, 2003).

⁹² Para melhor compreender tal afirmação de Foucault, é interessante ler o que comenta Frédéric Gros: “quanto à ética grega da dominação ativa de si e dos outros, por sua vez, Foucault está longe de maravilhar-se com ela. Ela se assenta nos critérios da superioridade social, do desprezo pelo outro, da não-reciprocidade, da dissimetria” (GROS in FOUCAULT, 2006, p. 645).

⁹³ Segundo Frédéric Gros, “devemos nos lembrar: durante muito tempo, Foucault só concebe o sujeito como o produto passivo das técnicas de dominação. É somente em 1980 que concebe a autonomia relativa, a irredutibilidade, em todo caso, das técnicas do eu. Autonomia relativa, digamos, pois é preciso preservar-se de qualquer exagero. Foucault não ‘descobre’ em 1980 a liberdade nativa de um sujeito que teria até então ignorado. [...] Pondo a descoberto, em setembro de 1980, seu projeto de uma genealogia do sujeito, escreve ele, sempre na primeira versão inédita de sua conferência americana: ‘penso que há aí a possibilidade de elaborar uma história daquilo que fizemos e que seja ao mesmo tempo uma análise daquilo que somos; uma análise teórica que tenha um sentido político - quero dizer, uma análise que tenha um sentido para o que queremos aceitar; recusar; mudar de nós mesmos em nossa atualidade. Trata-se, em suma, de partir em busca de uma outra filosofia crítica: uma filosofia que não determina as condições e os limites de um conhecimento do objeto, mas as condições e as possibilidades indefinidas de transformação do sujeito. É na imanência da história que as identidades se constituem. É também ali que elas se desfazem. Pois não há liberação senão na história” (GROS in FOUCAULT, 2006, p. 637-638).

É notório que a fala de Foucault se dirige, sobretudo, à compreensão de engrenagens de situações (de eventos) como o holocausto. E, obviamente, o próprio Foucault respondeu, também, na década de 1980 à sua provocação: afinal, como já discutimos neste capítulo, é a partir do “cuidado de si”, advindo dos primeiros séculos da humanidade, que a “moral austera” (FOUCAULT *in* CALDERON, 2003) do ocidente é constituída.

Por outro lado, se nos voltarmos, desta vez, para “História da Loucura” (Michel Foucault, 1978) e considerarmos, mais uma vez, a filosofia platônica, é interessante procurar compreender como Platão dividiu sua teoria das representações, sua cosmologia entre o que Foucault, já na década de 1970, denominava como “dois espaços”: isto é, “o espaço interno – o espaço social, digno, o espaço da razão – e o espaço externo” (LAGASNERIE, Geoffroy de *in* CAILLAT, 2014). Ora, no caso de Platão, notamos que o “espaço externo” seria o próprio espaço do “tempo”; e, nesse sentido, é essencial entender, como já vínhamos explicando neste capítulo, que o poder, em Platão, opera por “exclusão entre o interno e o externo” (IBIDEM): ou seja, entre “essência” (“interno”) e “tempo” (“externo”).

Em outras palavras, partindo de Foucault em “História da Loucura” (1978), podemos dizer que, Platão, em e com sua filosofia, terminou por definir – e por mostrar (ao ocidente) mecanismos sobre como definir – aquilo que é o mundo normal (interno, normativo, a “essência”); e, do lado externo, o conjunto de “entes” designados para essa posição (a posição de exclusão; o “tempo”). A grande questão é que, em Foucault (1978), o poder, por operar, como já dissemos, a exclusão entre o interno e o externo, gera também a parte escura, a parte tenebrosa, a parte obscura da sociedade (IBIDEM). Isto é, o poder gera a exclusão do mundo dos “entes” (do mundo que muda), do mundo físico, do mundo do “tempo”.

Inclusive, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que, não à toa, toda a estética da cultura nazista se dirige ao (neo)clássico (isto é, ao greco-romano): seja em termos de Arquitetura; seja em termos de Arte; seja, por fim, em termos de culto ao “cuidado de si” (isto é, culto à preservação da “essência” da identidade e do corpo alemão como ideia e corporeidade pura, única, absoluta, intacta e imutável). Temos, portanto, aqui, que o sistema nazista procedeu às custas do artifício platônico: tornou “sujo” aquilo que poderia contaminar (destruir) a pureza da “ideia”, da “essência” nazista (e burilar tal sistema) – até mesmo porque sabemos que, para os nazistas, eram sujos não apenas os judeus.

Não por acaso, a questão do clássico e do neoclássico para o regime nazista operava como um retorno projetado para o presente e o futuro, justamente no sentido trazer o passado platônico (isto é, a “essência”) como eterno, na medida em que envolveria um retorno à pureza (às essências). Assim, para o nazismo, eram igualmente sujos, assim como os judeus,

os exotismos (a diferença, a alteridade): as pessoas com deficiências; os escravos; os poloneses; os homossexuais; os comunistas; os socialistas; os ciganos; entre outros. E foi exatamente através do mecanismo de exaltação (supervalorização) da “identidade” e do discurso de uma verdade alemã (de limpeza); concomitantemente à prática de apagamento do “outro” – isto é, de apagamento da “alteridade” – que o nazismo pôde ligar a sua máquina de extermínio; pôde praticar o seu sistema de subjugação e dominação sistemática,

Além disso, é importante perceber que tal sistema de subjugação e dominação sistemática da Alemanha nazista também pôde ser praticado mediante o eixo filosófico e ontológico da época – eixo este no qual Heidegger e outros, como Rudolf Laban, acabaram por se encrencar. Em tal conhecido eixo filosófico e ontológico da Alemanha nazista, observamos, aliás, o retorno ao clássico como um retorno à “essência” capaz de suspender o regime do “tempo” (das mudanças e degenerações) por um regime da “eternidade”: “eternidade” esta através da qual o “não-tempo” <<a essência pura e imutável>> regeria o “mundo das ideias e/ou dos ideais” e, acima de tudo, o “mundo dos corpos”.

Nesse contexto, inclusive, é muito importante perceber que, se Platão ensinou o ocidente a distorcer sistematicamente as “diferenças de natureza” a ponto de conseguir inferiorizar o “tempo” e apartá-lo da “essência”; tornando-a, com isso, eterna, intacta, verdadeira e imutável; o nazismo não só aprendeu, como reutilizou e ressignificou o artifício lógico de Platão: por isso, distorceu não as “diferenças de natureza”. Escolado e neoplatônico, (assim como clássico e neoclássico), o nazismo distorceu aquilo que lhe era mais apropriado, o nazismo distorceu, por fim, “as diferenças de grau”⁹⁴ (afinal, o inimigo nazista pertencia à mesma espécie do Homem alemão; não sendo, portanto, de outra natureza; o inimigo nazista era apenas (um) outro Homem: a “vida nua”⁹⁵); e, com isso, foi exitoso em preservar aquilo que lhe era tão caro e perfeito: isto é, o discurso de uma verdade alemã absoluta, eterna, higienizada, verdadeira, intacta, pura e imutável.

O interessante de tudo isso é que, se suspendemos temporariamente a discussão filosófica, sobretudo, a discussão de Bergson em sua crítica ao platonismo, vemo-nos, apenas,

⁹⁴ É curioso pensar que distorcer uma “diferença de grau”, dentro de um ambiente lógico, não faria qualquer sentido: afinal, sabemos que “diferenças de grau” não se efetuam na materialidade, não são imanentes. Mas é justamente por isso que o nazismo optou por distorcer as “diferenças de grau” e é também exatamente nisso que o nazismo se aproxima do artifício de Platão: se Platão deu “óculos” de “diferenças de grau” às “diferenças de natureza” – como já explicamos na página 86, capítulo 1 –; o nazismo, por sua vez, deu “óculos” de “diferenças de natureza” às “diferenças de grau”.

⁹⁵ É algo que vai na contramão da contemporaneidade de Benjamin, conforme já discutimos nas páginas 31-34 desta dissertação.

e assim como Foucault antes da década de 1980, demasiado perdidos e de braços cruzados diante de um momento tão difícil e lamentável da história, como é o caso do nazismo.

Ou seja, se – como Foucault o fez durante muito tempo⁹⁶ –, num primeiro momento, optamos por esquecer; ou, por mais inteligentes e perspicazes que sejamos, deixarmos (ainda que involuntariamente) de perceber o importantíssimo problema que Bergson não só enxergou; como tão bem nos apresentou acerca do platonismo (e suas relações com e entre o “uno” e o “tempo”), tomaremos situações como o nazismo apenas como acontecimento social tenebroso e nada mais. Acontecimento este, no qual, sem maiores explicações, o discurso científico (o discurso de verdade, a racionalidade) foi, estranha e deliberadamente, transformado em um discurso moral (em um discurso de verdade <<absoluta>>): afinal, o que eram os apátridas, na Alemanha nazista, senão, ratos de laboratório com os quais os nazistas poderiam, a torto e a direito, brincar⁹⁷? Mais que isso, e considerando a “banalidade do mal” descrita por Hannah Arendt (1983), o que era, na Alemanha nazista, a maior parte dos sujeitos (alemães⁹⁸ e/ou apátridas) senão, aquilo que Foucault compreende, desencantadamente, como produto passivo das técnicas de dominação?

Ora, eis aí a razão pela qual decidimos iniciar nossas reflexões sobre a “memória” e o “tempo” partindo, primeiramente, de um viés ético promovido pela crítica bergsoniana dirigida ao declínio (à queda) do “tempo” desde o “mundo das ideias” em Platão. Eis, também, por que razão decidimos analisar mais detidamente a escolha primeira de Platão quando, em sua teoria da representação, da apreensão do “universo” (em sua cosmologia),

⁹⁶ Tal cegueira momentânea de Foucault no que diz respeito a identificar apenas tardiamente (década de 1980) o problema da moral austera como um problema advindo dos primeiros séculos da humanidade remete-nos também a uma das mais belas e importantes digressões trazidas por Didi-Huberman em “Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens” (2015): “[...] ‘positivamente, [...] em que condições um objeto – ou um questionamento – [...] pode emergir tão tardiamente em um contexto tão conhecido, tão bem ‘documentado’? O que é que, na [...] ‘ordem do discurso’, pôde manter tal condição de cegueira, tal ‘vontade de não ver’ e de não saber?’” (DIDI-HUBERMAN, p. 17, 2015). Afinal, Bergson, antes de Foucault e muitos outros, já havia documentado a questão no que tange a relacionar a moral austera com a civilização e a mitologia grega, bem como ao artifício lógico de Platão.

⁹⁷ Não por acaso, sobre os campos de concentração nazista, bem nos lembra Resnais, em seu notório e lamentavelmente triste filme “Morte e Neblina” (1955), “havia um bloco cirúrgico. Mais um pouco dir-se-ia tratar-se de uma verdadeira clínica. Doutor SS. Enfermeira inquietante. Há uma decoração, mas por trás... operações inúteis, amputações... mutilações experimentais. Os Kapos, como os cirurgiões SS, podem praticar à vontade” (RESNAIS, 1955).

⁹⁸ É importante perceber que incluímos alemães aqui porque se trata da “banalidade do mal” (ARENDT, 1983): estamos diante de sujeitos passivos, dominados pelo discurso de verdade do sistema; sujeitos alienados, incapazes de recusar, de resistir etc. Ou seja, não é que os alemães fossem vítimas; mas o sistema jamais tratou de subjugar apenas as vítimas: para o sistema, todos deveriam ser dominados; uns mais (ou seja, neste caso, o domínio era efetivado contra o “corpo”) e outros menos (ou seja, neste caso, o domínio era efetivado contra o “simbólico”, contra a “mente” daquelas pessoas). É verdade, no entanto, que gradualmente – isto é, à medida que, cada vez mais, as diferenças e os exotismos fossem sendo apagados – a tendência do sistema seria dominar também os corpos daqueles que, outrora, tinham apenas as suas mentes dominadas.

lançou-se a tratar sobre o “mundo das ‘ideias’” e o “mundo das ‘coisas’”, e optou pela utilização de certos artifícios lógicos, sobre os quais já dissertamos.

O “saber”, como aponta Foucault em “As palavras e as coisas” (2008), costuma se basear na “identidade” e “alteridade”: dito de outra maneira, a questão da re(a)apresentação, a questão sobre como apreendemos o mundo termina sempre nos lançando diante daquilo que diferencia a nossa “identidade”, o nosso “eu” (vulgarmente, a nossa “essência”) da “alteridade”, da “natureza”, do “mundo externo”. Logo, quando se trata de pensar sobre teorias da re(a)apresentação, sobre as teorias acerca da apreensão da realidade devemos ser muito cuidadosos para que não caíamos (assim como fez Platão) nas armadilhas idealistas de uma egolatria sistemática – assim como caíram os alemães no que concerne ao problema da ideologia nazista – capaz de produzir e perpetuar máquinas e sistemas de morte, como foi o caso do sistema nazista. Sistema nazista este que terminou por forjar, na realidade material dinâmica e fluída, um molde e/ou uma forma estabelecida (no que tange àquilo que cultural e normativamente se esperava dos Homens, dos seres humanos <<alemães>> à época) por ideias ortopédicas ou ortodoxas de ser e de sociedade.

Para pensar sobre as teorias da re(a)apresentação e, nesse sentido, sobre as relações entre “tempo”, “memória” e “cinema”, conforme estamos nos propondo nesse segundo capítulo; precisamos, portanto, antes de tudo e como apontam Bergson e Foucault, buscar uma filosofia crítica, uma filosofia que não determine “[...] as condições e os limites de um conhecimento do objeto, mas as condições e as possibilidades indefinidas de transformação” (FOUCAULT, 2006, p. 638) do “objeto” (da “matéria”) e da “memória”. Trata-se, pois, e acima de tudo, de uma filosofia comprometida com as condições e possibilidades indefinidas de transformação dos sujeitos; isto é, uma filosofia de libertação⁹⁹ (criativa).

Discutíamos, na seção 1.2 do primeiro capítulo, sobre a questão do fazer científico e suas relações com conceito de “contemporâneo” (2010, p. 71-72) em Agamben. Ora, aqui, no segundo capítulo, mais uma vez, gostaríamos de pontuar que, quando Bergson restitui o fio do “tempo”, o qual Platão havia brusca e brutalmente apartado da “memória” (da “essência” em Platão, do “uno”), é para que, em nosso contato com o “universo” (em nossa apreensão da realidade material), possamos, a todo instante e, como coloca Foucault, “[...] perguntar-nos

⁹⁹ Ou seja, trata-se de filosofia de libertação, na medida em que promove abalos lógicos e empíricos de suas próprias idealizações. Dentro desse contexto, é curioso notar como regimes fascistas – diferentemente de uma filosofia de libertação – são uma espécie de ideologia (mais) impermeável à crítica; sistema de ideias que busca um máximo hermetismo, de uma consciência fechada ou imune às contradições do próprio sistema (de práticas e de enunciados) do qual é fruto.

sobre o que somos no presente, o que somos na atualidade”¹⁰⁰ (FOUCAULT *in* CAILLAT, 2014). Afinal, só assim teremos:

a possibilidade de elaborar uma história daquilo que fizemos e que seja ao mesmo tempo uma análise daquilo que somos; uma análise teórica que tenha um sentido político – quero dizer, uma análise que tenha um sentido para o que queremos aceitar; recusar; mudar de nós mesmos, em nossa atualidade (FOUCAULT, 2006, p. 638).

Dentro desse contexto das teorias da re(a)presentação de que fala Foucault é, por fim, curioso perceber como Bergson, eticamente comprometido em fugir das armadilhas que favorecessem aos extremismos, aos regimes e sistemas cerrados, não só em “Curso sobre a filosofia grega” (2005a); mas, também, em “Matéria e Memória” (2011) – e assim como Deleuze em “Diferença e Repetição” (1988) –, não para de nos lembrar, a todo momento, que as diferenças (sejam de “grau” ou de “natureza”) não passam de repetições.

Aliás, em “Matéria e Memória” (2011), Bergson também não para de nos lembrar que, para além do sistema de re(a)presentação humano, há outros sistemas de representação (sistemas estes não-humanos); há outras “técnicas” (de reprodução), diria Foucault; há outras técnicas de re(a)presentação da realidade. Ou seja, “Matéria e Memória” (2011) é um livro em que Bergson nos apresenta todo um aspecto importantíssimo de sua filosofia – isto é, sua teoria da representação; seus estudos da “imagem” – sempre nos deixando claro que, assim como em “Cursos sobre a filosofia grega” (2005a), não há privilégios! Afinal, os privilégios, como Bergson bem sabe, podem nos custar muito caro!

Queremos dizer, os privilégios de escolher ou o caminho idealista ou o caminho materialista podem ser muito perigosos, uma vez que podem implicar consequências éticas muito caras (no sentido de severas, além de caras no sentido do “custo humano” da escolha), como foi a escolha de Platão pelo caminho idealista. A proposta de Bergson, portanto, é que possamos caminhar por um ambiente aberto, um ambiente que fuja das dicotomias (a epígrafe deste capítulo, aliás, trata disso: das questões implicadas nas escolhas de Heráclito e de Parmênides – que são diametralmente opostas) e/ou hierarquizações.

Nesse sentido, “Curso sobre filosofia grega” (2005a) e “Matéria e Memória” (2011) revelam-nos, respectivamente, que, em Bergson, não há privilégios da “memória” em detrimento do “tempo” (não se trata de uma escolha pelo “tempo” ou pela “memória”, não se trata de uma categoria em detrimento de outra); tampouco há privilégios na visão humana da realidade; não há privilégios na apreensão humana das coisas (a nossa visão humana das

¹⁰⁰ Mais uma vez, ver páginas 31-34 desta dissertação, em que discutimos, a partir de Agamben (2010), sobre a contemporaneidade de Benjamin.

coisas é apenas mais uma visão “diferente de natureza” das tantas outras visões possíveis)! E, nisso, Bergson liberta a “memória” (a “essência”) e os diferentes sistemas de re(a)presentação da perspectiva de pureza, de perfeição, de univocidade (e também do antropocentrismo). Perspectiva esta que, claramente e como já discutimos, só favorece a regimes autoritários.

Por outro lado, é muito importante entender que, ao desfazer as hierarquias entre os sistemas de re(a)presentação e, ao restituir, em sua filosofia, as relações entre “tempo” e “memória”, por Platão apartadas; Bergson reabre espaço para que os corpos, os “entes” (a “matéria”), que são “diferentes de grau” da “memória”, possam se manifestar no “tempo” (no “presente”), de modo a atualizar (a fazer crescer, a fazer se diferenciar, a fazer evoluir, a tornar criativa) a “memória”. Ademais, a liberdade que Bergson devolve à “memória”, ao evitar – ao contrário de Platão – privilegiar e/ou subjugar categorias e subcategorias, bem como sistemas de re(a)presentação, é justamente a liberdade criativa.

Nesse ponto, acreditamos que talvez seja o momento de voltarmos ao início desse segundo capítulo e tornarmos a falar das sabidas técnicas capazes de estar e/ou de re(a)presentar “no lugar de” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89): a saber, técnicas como o próprio pensamento; a escrita; a pintura; a escultura; as máscaras; o teatro; a fotografia; o cinema. Ou seja, a partir de tudo aquilo que já discutimos nesta dissertação, voltemos a pensar não apenas genericamente sobre as técnicas de representação – de re(a)presentação – dos “objetos” (do mundo material); mas, acima de tudo, voltemos a pensar sobre algumas qualidades em particular de cada uma de tais técnicas naquilo que tange às suas capacidades de apreender/aferir a *sensibilia* (ou a estética) da realidade (material).

Começemos, então, procurando entender de que maneira o pensamento (a atividade mental)¹⁰¹ se configura como uma técnica (como um instrumento de aferição, como um instrumento sensível à realidade) – e talvez uma das mais curiosas e perspicazes técnicas da qual se pode tratar – não só de re(a)presentação, mas também de reprodução da realidade material. Para tanto, tomemos, inicialmente, como exemplo de (sistema de) pensamento o próprio pensamento humano: nesse sentido, o que apreender um “objeto”, para nós, humanos, pressupõe?

¹⁰¹ Esta nota é apenas para, novamente, chamar a atenção para o fato de que Michel Foucault foi cátedra de “Sistemas de Pensamento” no mesmo *Collège de France* onde Bergson, anos antes, foi cátedra de “Filosofia Grega e Latina” e “Filosofia Moderna”. Isso, por fim – porém, desta vez, neste momento do capítulo 2 –, levamos a observar – novamente e conforme já falamos na página 80 – que realmente há uma interdependência (ainda que, no geral, pouco refletida) entre tais disciplinas.

Ora, em termos demasiado gerais; e, também, em se tratando de um organismo humano; podemos, para fins muito breves e didáticos, dizer que apreender um “objeto” (do “mundo material”) pressupõe:

1) Abrir-se para a “realidade material” (literalmente, abrir os olhos e – todos – os sentidos); dispondo, assim, o próprio “corpo” – neste caso, o “corpo” humano – no “mundo da realidade temporal e externa” para que se possa experimentá-la;

2) Estabelecer, junto com o “objeto” a ser apreendido (o objeto observado) nessa realidade material, uma relação e, a partir daí, e como estudaremos mais detidamente no capítulo 3 (páginas 122-151), notar, permitir e fazer nascer, juntamente com o tal objeto observado – bem como no fluxo do “tempo” – uma ponte (um atravessamento): isto é, uma “imagem” (“representação”, “re(a)presentação”) do “objeto observado”;

3) A partir da ponte, de tal imagem (“representação”, “re(a)presentação”), já costuma nos ser possível apreender materialmente (e, nisso, permanecer em relação com) o “objeto observado”. Ou seja; aqui nos encontramos num momento – o qual, didaticamente, chamaremos de – “para fora do pensamento”, momento este em que a relação com o “mundo observado” (com o “objeto observado”), com o “mundo externo e material” já pressupõe uma ação (um movimento; uma rota de saída; uma andança; um atravessamento);

4) Finalmente, faremos nascer uma nova, particular e curiosíssima “imagem” (“representação”, “re(a)presentação”), “imagem” esta que teremos do nosso próprio “corpo” (humano) transformado após a relação com, após a apreensão do “objeto observado” no “mundo material”. Ou seja, esta nova e curiosíssima “imagem” – a que Bergson chamará de “afecção”, e estudaremos melhor sobre tal conceito no capítulo 3 (ver páginas 122-151) – é justamente a “imagem” (a “representação”, a “re(a)presentação”), a qual declinará da relação que temos com o nosso próprio “corpo” transformado no fluxo do “tempo”. Dito de outra forma, a “fase final” (por assim dizer) da apreensão do “mundo material” implica, precisamente, o nascimento de nova “imagem”¹⁰² de nosso próprio “corpo”: “imagem” esta que nasce justamente após o percebermos transformado devido à sua relação, no fluxo do “tempo”, (primeira) com o ambiente material <<e o(s) objeto(s) – que fora(m) – observado(s), caso exista(m)>>. Ou seja, “imagem” esta que nada mais é do que uma ponte através da qual

¹⁰² Nesse ponto, é interessante perceber que não somente uma nova “imagem” (isto é, a representação) do nosso corpo nasce após a apreensão, a nossa relação com o universo. O nosso corpo, materialmente, falando, também (re)nasce a cada relação que temos com o “tempo”, com “nós mesmos” e/ou com o “universo”. Não é à toa que, como já discutimos, Barthes nos revele que o *eidon* da fotografia é a morte (BARTHES, 1984, p. 29).

– e, no fluxo do “tempo” – caminhamos de volta para (ora, perceber) o nosso corpo transformado.

É verdade que explicaremos mais detidamente e com extrema parcimônia a questão dos conceitos de “imagem”, “relação” e “afecção” no capítulo seguinte (páginas 122-151); logo, sobre o problema da apreensão da realidade partindo do uso do “pensamento humano”, o que precisamos, com muita dedicação, tentar compreender, neste momento do segundo capítulo, é que a apreensão do “universo” através da técnica de “re(a)apresentação” (“representação”) chamada “pensamento humano” pressupõe, necessariamente, a existência de um paradigma¹⁰³, de um arcabouço, de uma gramática, de um baú (de uma “memória de universo” e trataremos melhor desse conceito no capítulo 3) no qual exista não só um código capaz de ler (traduzir) a realidade material (os objetos a serem observados); mas, principalmente, de um baú no qual existam “receitas”, “tutoriais”, “manuais”, “métodos” sobre como fazer uso de tal código no(s) ato(s) humanos(s) de leitura/tradução/apreensão da realidade material (do ambiente e também dos tais objetos a serem observados).

O fato é que não se trata de um, mas de vários códigos (vários sistemas, vários corpos/pontos cerebrados) de leitura/tradução/apreensão do “universo”; sendo, então, a “memória” (do “universo”) o somatório (o arcabouço) dos códigos totais. E, nesse ponto, aliás, é sumário procurar compreender como, a todo momento, indivíduos lançam mão de manejar pensamentos; câmeras fotográficas e de vídeo; computadores; canetas e lápis; óculos; tecnologias de áudio e assim por diante – isto é, indivíduos lançam mão de manejar o tal código de leitura/tradução/apreensão do “universo”, do qual falamos no parágrafo anterior –, no claro intuito de efetuar e/ou aguçar suas relações de experimentação da realidade.

É o que José Van Djick (2007) vai chamar de “objetos de memória medida” (ou seja, objetos/ferramentas de linguagem; dispositivos de apreensão da realidade; de objetos de memória protética), conceituando que tais objetos não somente mediam a – e, por isso, também são parte importantíssima da – relação humana entre o mundo material (do “tempo material”, dos “objetos tácteis”) e a nossa “memória” (isto é, as nossas “imagens da memória”, as nossas “imagens-lembrança”). Mais que isso, tais “objetos de memória”, tais “técnicas” são capazes de mediar as nossas relações com a própria “memória” (e vice-versa; isto é, são capazes de mediar também as relações de nossa própria “memória” conosco) – trate-se da (nossa) própria memória humana, trate-se da (nossa) própria memória de universo (o “uno”) –, de modo a reviver, ajustar, mudar, rever, ou mesmo apagar

¹⁰³ Ver nota 39, 43, 50 e 67.

momentos/imagens/lembranças anteriormente inscritos como parte de um contínuo projeto de (auto)formação: não só de si, mas também do “uno” (DJICK, 2007, p. 24, livremente traduzido).

Isso posto, é chegada a hora de compreender que aquilo que, didaticamente, apresentamos, no antepenúltimo parágrafo (acima), como sendo o “baú contendo o código capaz de ler/traduzir/apreender a realidade material” é, precisamente, a “memória” de que fala Bergson. Consequentemente, as “receitas”, os “tutoriais”, os “manuais”, os “métodos” sobre o uso do código de ler/traduzir a realidade material contido no baú, na “memória”, de que também fala Bergson, são produto exatamente do uso, no “tempo”, do dito código (da “memória”) capaz de ler/traduzir/apreender a realidade material.

Na “memória”, portanto, estão contidos os conteúdos <<re(a)apresentações e códigos>>, bem como as suas diversas regras de utilização. Entretanto, ao que nos parece, Bergson rompe com Kant na medida em que essas regras não são inatas ou *a priori*; mas, sim, de uma espécie de experiência de aprendizagem oriunda do uso dos códigos e das regras. Servindo-nos de uma analogia didática, embora política e epistemologicamente arriscada, Bergson sugere pensarmos que a constituição formal do uso da “memória” ocorre por uma pragmática que a dinamiza, que a reformula todas as vezes em que seu acervo toma contato com realidade material (e temporal) de um modo ou outro por modos ou esquemas de ação.

Ou seja, temos que, na “memória” – e pensemos aqui, primeiramente; e, de fato, para ficar mais fácil e didático, no caso da “memória humana” –, não está apenas contida a linguagem através da qual lemos/traduzimos/apreendemos a realidade material (o “universo”). Em nossa “memória” (humana) também estão contidos os registros das vezes (dos caminhos, rotas e atravessamentos) em que, no “tempo” (no “presente”), utilizamos tal linguagem para ler, traduzir, apreender e nos relacionar com o “universo” (material).

Disso, declina que o “pensamento” é capaz de nos lançar diante de um problema extremamente interessante sobre o qual discutimos no capítulo 1: isto é, o problema da prova da existência do “tempo”¹⁰⁴. Isso porque, no plano da “memória” (bem como no plano do “pensamento”) e, portanto – e, apesar do esforço de Platão contra a categoria do “tempo” –, no plano das “ideias”; podemos notar facilmente que a experiência temporal incide sobre (e contamina) o mundo das “formas”: é o que faz nosso pensamento (o pensamento humano) se transformar.

¹⁰⁴ Porém, desta vez, a partir de uma perspectiva de “temporalidade”: ou seja, uma perspectiva fenomenológica, uma perspectiva de “tempo (psicologicamente) vivido”.

Nesse contexto, temos que a “memória” – e, nisso, podemos também incluir o “pensamento humano” – é, sem sombra de dúvidas, uma das grandes provas – talvez a maior delas (no sentido de ser uma prova demasiado fácil para nós, humanos, observarmos e verificarmos), se analisamos a questão da prova do “tempo” por um viés humano¹⁰⁵ – da existência do “tempo”. Nesse caso, particularmente, efetuaríamos tal prova a partir da “temporalidade” – isto é, do “tempo” psicológico, do “tempo vivido” que é, precisamente, um “tempo” (notadamente contínuo, ainda que pressuponha várias elipses¹⁰⁶) o qual habita as nossas mentes.

O fato é que – e, nisso, a prova do “tempo”, em Bergson, dá um enorme salto – o conceito de “memória”, para Henri Bergson, felizmente, extrapola o conjunto da “memória humana”. Inclusive, falávamos intensamente no capítulo 1 sobre a ciência, seus enunciados, seus métodos, sua linguagem, seus diferentes instrumentos: ora, eis agora, portanto, o momento em que precisamos compreender como a própria “ciência” e, sobretudo, a “história da ciência” é também um tipo de “memória” capaz de provar a existência do “tempo”.

Ou seja, o que, por vezes, a ciência nos conta, com seus enunciados, com seu discurso científico, é, na verdade (e, dentro de um universo do possível, uma vez que se trata de algo falível), a história das coisas, dos objetos científicos. A própria ideia de “estado da arte” contém, necessariamente, uma reunião de enunciados no fluxo do “tempo”. Nesses termos, ainda que a ciência possua os seus “não-ditos”, suas lacunas – como o caso de descobertas que precisaram esperar a construção de (certos) instrumentos para que fossem provadas: por exemplo, Galileu fez descobertas muito antes da construção do telescópio –, isso não subtrai dela o fato de ser carregada de “tempo”. Afinal, até se chegar o telescópio, por exemplo, temos muita história das ciências no que tange ao heliocentrismo.

Não é à toa, inclusive, que a tentativa de um “estado da arte”, como a que fizemos sobre o “tempo” no capítulo 1, analisando as 41 teses e dissertações encontradas na BDTD – mesmo que pouco nos tenha dito sobre o “tempo” propriamente dito em termos teóricos –, no pouco que nos contou sobre a história (das lacunas) do estudo do “tempo” na Ciências Humanas e Interdisciplinares no Brasil; foi, ainda assim, capaz de nos revelar a bibliografia básica para o estudo do tema; o recorte de anos e PPGs em que o tema foi abordado; as lacunas e imprecisões (metodológicas) acerca de como o tema foi abordado; além de, por fim,

¹⁰⁵ Por um viés, psicológico, diria Bergson.

¹⁰⁶ Isto é, vários saltos; vários pontos de imprecisão; vários pontos cegos. Não se trata, por fim, de algo linear, previsível, situável, estático, imutável; fixo; facilmente determinável.

revelar a importância das traduções (para o PT-BR) das obras de Deleuze e Bergson para o campo dos estudos interdisciplinares e cinematográficos a respeito do “tempo”.

Nesse ponto, aliás, poderíamos gastar horas percorrendo sobre quem veio antes; por exemplo, o “tempo”, a “memória” ou a “ciência”. Mas, como este não é exatamente o propósito deste estudo, mais importa, neste momento, gastarmos as nossas horas percorrendo apenas sobre as relações entre “tempo” e “memória”, a fim de compreender o “tempo” no/do “cinema”. Isso posto, gostaríamos, primeiramente, de pontuar que a “memória” é pura virtualidade¹⁰⁷: por isso, todas as técnicas e sistemas de “re(a)presentação” – humanos(as) ou não –, e aqui gostaríamos de incluir algumas técnicas as quais já citamos neste capítulo (a saber, técnicas como o pensamento; a escrita; a pintura; a escultura; as máscaras; o teatro; a fotografia; o cinema), guardam consigo a possibilidade (o potencial) material – a “imanência” – de apreender a; de se relacionar com a; de criar parciais da realidade material e, conseqüentemente, de provarem (sensível ou esteticamente) que o “tempo” existe.

Dentro desse contexto, é importante compreender como cada uma dessas técnicas, as quais citamos no parágrafo acima (a saber, técnicas como o pensamento; a escrita; a pintura; a escultura; as máscaras; o teatro; a fotografia; o cinema) apreende – isto é, imagina (no sentido de criar “parciais” de; de criar “imagens” de) – o “tempo” à maneira de suas ferramentas corpóreas (de seus códigos, de sua carne, de sua linguagem): trata-se do mundo das “imagens” (das “parciais”), mundo este que estudaremos melhor no próximo capítulo.

Por ora, portanto; e, a respeito de tais técnicas capazes de criar “parciais” do “tempo”, o que nos basta é perceber como, se fosse possível compilar, na forma de discurso, o conjunto total das diversas “parciais” (“imagens”) do “tempo” – “parciais” estas elaboradas no seio das já citadas diferentes técnicas (formas de “memória” manifestada) de “re(a)presentação” (e também de reprodução), as quais se relacionaram (se relacionam) com; e foram (são) tocadas pela, bem como tocaram (tocam) a materialidade do “tempo” –, poderíamos, então e, por consequência, articular o enunciado de uma espécie de “parcial geral” (uma “imagem” geral) daquilo que, comumente, conhecemos como objeto prático-teórico chamado “tempo”.

¹⁰⁷ Aqui é curioso perceber que apesar de muitos dos “tentáculos” – Djick (2007) vai chamar de “prótese” – da “memória pura”, da “memória de universo” serem técnicas físicas e as quais algumas possuem objetos físicos capazes de medir a sensibilidade do ambiente – exemplo, fotografia; termômetro; cinema; etc –, a totalidade da “memória pura” é um dado virtual: sobretudo, porque a totalidade de tal ferramenta (a “memória”), de tal organismo vivo, é feita precisamente de devir. Isto é, o devir das técnicas (dos “objetos de memória mediada”) com relação ao ambiente e às relações entre os “entes”. Por outro lado, também é curioso perceber que algumas técnicas (“objetos de memória”) tendem a ser mais virtuais do que outras: exemplo, escrita, pintura, dança, teatro dão sensação bem maior de virtualidade do que cinema e fotografia. Nesse ponto, inclusive, é curioso notar que cinema, fotografia, termômetro estariam mais para uma metafísica; enquanto escrita, pintura, dança, teatro estariam mais para uma fenomenologia.

Declina daí que, acerca do “tempo” ou não, todas as “memórias” (manifestadas), todas as “técnicas” de reprodução, todos os sistemas de “re(a)apresentação” – humanos ou não – são passíveis de serem utilizados, no “presente”, no fluxo do “tempo”, para que se possa apreender (criar “imagens” de, criar “parciais” de) algum (ou alguns) “objeto(s)” da realidade material: é precisamente a “memória de universo” da qual já falamos neste capítulo, “memória de universo” esta que é constituída pelas “parciais” as quais, no fluxo do “tempo”, os diferentes “corpos”, presentes na realidade material, elaboram (e elaboraram) a partir de suas apreensões de tal e dentro de tal realidade.

O fato é que, da compreensão de tal “memória” (de “universo”), somos direcionadas a perceber como, a todo momento, no “universo”, transbordam provas (diretas e indiretas) de que o “tempo” existe. Nisso, temos que a “afecção” da experiência perceptiva total (a “imagem total” que os “atos de memória” têm de si mesmos, no fluxo do “tempo”; bem como a “imagem” que a própria “memória total” tem de tais atos, mais uma vez, no fluxo do “tempo”) – isto é, a fotografia, o registro geral do uso no “presente” (do “tempo”) e, concomitantemente, o registro da evolução (da transformação) de tais técnicas de reprodução, de tais sistemas de “re(a)apresentação”, de tais linguagens, de tais “corpos” de apreensão/tradução da realidade material – marca não somente o poder de (auto)composição, (auto)criação da “memória”; mas, ainda, é, clara e precisamente, uma das maiores certezas de que o “tempo” existe.

Sobre esse ponto da (auto)criação da “memória” e suas relações com o “tempo”, aliás, em primeiro lugar, Deleuze bem nos lembra: “a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo. [...] ‘Somos construídos de memória’” (DELEUZE, 2005, p. 122). Em segundo lugar, ele prossegue:

O que acontece quando procuramos uma lembrança? Precisamos nos instalar no passado em geral, depois temos de escolher entre regiões: em qual delas acreditamos estar escondida a lembrança, encolhida, esperando por nós, se esquivando? (Será um amigo de infância ou de juventude, da escola ou do serviço militar...?) Precisamos saltar para uma região escolhida, ainda tendo a possibilidade de retornar ao presente para dar outro salto, se a lembrança procurada não encarnar numa imagem-lembrança. Tais são os caracteres paradoxais de um tempo não cronológico: a preexistência de um passado em geral, a coexistência de todos os lençóis do passado, a existência de um grau mais contraído (IDEM, p.122-123).

Se, como aponta Deleuze, tais são os caracteres paradoxais de um “tempo” não cronológico, se tais são os caminhos da imaginação, da “memória” que mora em nós (IDEM, p. 122-123), trata-se, pois e precisamente, de uma “afecção” da experiência perceptiva total, conforme falávamos anteriormente. Isto é, trata-se da “memória”, no fluxo do “tempo”, dobrando e fotografando a si mesma; ao passo que monstruosamente também se imbrica com

o “tempo” e fotografa-o (tira “parciais” dele). E, nesse momento da “relação” entre tais categorias (a relação da “memória” no fluxo do “tempo”), inclusive; e por mais heterogêneas que tais categorias permaneçam sendo em tal “relação”, elas se tornam indiscerníveis.

Assim, se somos constituídos (internamente) de “memória” – se temos carne, se temos técnica(s) de “memória de universo”; e, justo por isso, se temos carne de (auto)criação dessa “memória de universo” –, é que, necessariamente, também somos constituídos de fluxo de “tempo”, de “transformação”, de “simultaneidade”, de “mudança”. Donde precisamos compreender que o mundo da “memória” está diretamente associado à presença do “tempo” e à materialidade dos “corpos” – e não a uma transcendência da “essência”, conforme aponta Platão –; e devém daí que a existência da categoria da “memória” é (mais) uma prova (e talvez uma das grandes provas) da existência do “tempo”.

É tanto que uma “imagem” qualquer da (auto)criação da “memória” é necessariamente uma “imagem” capaz de revelar o “tempo” – sobretudo, levando em conta que, entre os códigos e uso de códigos que a memória carrega, também estão contidos os códigos e usos de código concernentes ao “tempo”. Portanto, tal prova da existência do “tempo” – que é, concomitantemente, “imagem da ‘memória’” e “imagem do ‘tempo’” – é passível de se prolongar “numa imagem-linguagem e numa imagem-pensamento” (IDEM, p. 123); “imagem-pensamento” esta que, conforme, já discutimos é uma forma de “memória” manifestada – é uma, entre várias, técnicas de “memória”.

Isso posto, voltemo-nos aqui um pouco, então, para Bergson e Plotino, procurando entender “[...] como as contemplações, não apenas os homens e os animais, mas as plantas, a terra e as rochas” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 250), enfim, o “universo”; as relações entre “memória” (de universo) e “presente”; a “totalidade da memória” são também provas irrefutáveis da existência do “tempo”:

Nem todo organismo é cerebrado, e nem toda vida é orgânica, mas há em toda a parte forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas. Se não é indispensável fazer a esplêndida hipótese de um sistema nervoso da Terra, como Fechner ou Conan Doyle, é porque a força de contrair ou de conservar, isto é, de sentir, só se apresenta como um cérebro global em relação a tais elementos diretamente contraídos e a tal modo de contração, que diferem segundo os domínios e constituem precisamente variedades irreduzíveis. *Mas, no final das contas, são os mesmos elementos últimos e a mesma força de reserva que constituem um só plano de composição, suportando as variedades do Universo* (IDEM, p. 251, grifo nosso).

Dito de outra maneira, as coisas, os “entes”, a “memória” precisam de “tempo” para existir: isto é, precisam existir no “tempo”. E dizemos isso justamente porque tais categorias

só existem em materialidade (isto é, só existem de forma material) se condicionadas ao fluxo das transformações: transformações estas que, conforme apontamos no fim do capítulo 1, são marcas (rastros do “corpo”) indelévels do “tempo”. Ou seja, as “coisas”, os “entes”, a “memória” só existem materialmente (e só são imanentes) porque duram: porque existem na “temporalidade”, no fluxo do “tempo”!

Assim, aquilo que constitui o “universo”, a “memória”, a “memória do universo”, a “memória da totalidade”, a “memória do conjunto total de imagens” de que nos fala Bergson (2011) – conjunto este através do qual, e somente através do qual, nós, seres humanos (assim como todos os outros “entes” presentes neste “universo”) somos capazes de apreender a “realidade material” (isto é, o próprio “universo”) – é justamente a soma das manifestações materiais da “memória em geral” no “presente”: no fluxo do “tempo”!

E o que são as manifestações materiais de tal “memória em geral” no (“tempo”) “presente”? Ora, precisamente, a “memória em geral” manifestada, a todo instante (isto é, no “devir geral do tempo”, no fluxo do “tempo”), em cada um dos diferentes “entes” (das “coisas”, dos “objetos”) que existem neste “universo”: ou seja, mais uma vez, a prova da existência do “tempo”!

Nesse ponto do capítulo 2, há dúvidas de que, de forma muito exitosa, conseguimos demonstrar, novamente – desta vez, através da categoria da “memória” – que o “tempo” existe. Ora, chamamos de forma muito exitosa porque o uso, como fez Bergson, da categoria da “memória” e de suas transformações (e manifestações) como formas de provar a existência do “tempo” terminam, ao que nos parece, por tornar secundária a questão de esta ser ou não uma prova direta do “tempo”. Em verdade, a esse respeito, acreditamos que a “memória” guarda consigo a capacidade de demonstrar direta e indiretamente a existência “tempo”.

A “memória” bergsoniana, portanto e, ao contrário de Platão, não seria precisamente a prova da inexistência ou da suspensão do “tempo” no plano das “ideias” ou do “pensamento”: muito pelo contrário, em Bergson, a “memória”, as “ideias”, o “pensamento”, o “movente” – e, sobretudo, a “imanência” e a “materialidade” de tais categorias – claramente são provas não só da existência, mas também do (eterno) retorno do “tempo”, sabendo que se trata do eterno retorno de “tempo” mutável.

Nesses termos, é curioso também observar como, em Platão, o esquecimento (e daí, consequentemente, o afastamento da “essência”) corresponde, precisamente, à descida da “alma” (da “essência”, da “pureza”) para o “mundo corpóreo”, para o “mundo material”, onde o “tempo” (o “corpo” capaz de produzir “diferença” material) passa e deixa suas marcas crônicas e degeneradas: e isso, aliás, remete, de forma muito triste e evidente, ao nazismo –

conforme já discutimos neste capítulo –, bem como àquilo que Godard não para de nos lembrar; “é que o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio” (GODARD, 1988-1998). Dito de outra maneira, é que solapar o “tempo” (e as “diferenciações” materiais), em Platão (assim como no nazismo), é parte da “moral austera” (da “eugenia”).

O fato é que “memória” (por mais tautológico que pareça) é feita de “memória” e, principalmente, de “tempo” (isto é, de “transformação” e “mudança”); e, nisso, das marcas crônicas da degenerescência da vida e mundo material: não é à toa, portanto, que podemos dizer que, se a “memória” existe, é porque o “tempo” (a “mudança”, o “corpo” capaz de produzir “diferença” material) também existe. Aliás, declina daí o fato de a “memória”, categoria esta escolhida por Bergson justamente para tratar/explicar o “tempo” – e a qual também retomamos neste capítulo de nossa dissertação –, deixar translúcido que tudo o que há, para existir, precisa “durar”, precisa de “tempo”. E essa “duração” se sustenta nas “diferenciações”; nas “transformações”, no (“corpo” do) “tempo”, portanto. Por esse motivo lógico, Bergson aborda a “memória” evidenciando a necessidade intempestiva que tal categoria tem de se transformar, de (auto)compor, de (criativamente) evoluir – sobre esse ponto, inclusive, discutiremos com mais detalhes no capítulo 4 refletindo sobre a “memória-cinema” e suas relações com o “tempo”.

Ora, pausemos um pouco neste momento do segundo capítulo e procuremos, com extrema atenção, retesar sobre o seguinte enunciado do parágrafo anterior: “é que tudo o que há, para existir, precisa de ‘tempo’”. Tentemos, então, melhor compreendê-lo; e, para tanto, façamos a leitura da transcrição abaixo. Transcrição esta extraída do diálogo entre Lucy (Scarlett Johansson) e Samuel Norman (Morgan Freeman) no filme “Lucy” (Luc Besson, 2014):

[LUCY – 01:08:16,093 → 01:09:08,845] Todas as células se comunicam entre si, trocam 1000 bits de informações por segundo. Elas se reúnem e formam uma rede de comunicação gigantesca, que acaba formando a matéria. As células se agrupam e tomam uma forma. Deformam-se, transformam-se. Assumem muitas formas diferentes. Os seres humanos se acham únicos, e baseiam sua própria teoria da existência nessa unicidade. Um é uma unidade de medida, mas está errado. *Todo o sistema social que construímos é só um rascunho. Só aprendemos que $1 + 1 = 2$. Mas $1 + 1$ nunca é igual a 2^{108}* . De fato, não há números, ou letras. Codificamos nossa

¹⁰⁸ Para compreender melhor essa discussão suscitada pela personagem principal de “Lucy” (BESSON, 2014), percebendo, inclusive, parte sumária das implicações éticas de tal discussão, ler o enxerto a seguir: “o número (*arrythmiston*) não possui forma (é amorfo) e, conseqüentemente, pode “tomar” a forma de quaisquer outros objetos; ou seja, pode simbolizar substituindo toda e qualquer forma; equivalendo, portanto, como uma ‘representação’ universal ignorante das diferenças. [...] Aplicando o raciocínio aritmético das unidades identitárias às Ciências Humanas, veremos imediatamente se manifestar sua dimensão ontológica ao implicar

existência para adaptá-la a nós, para torná-la compreensível. Criamos medidas para esquecer que as medidas são insondáveis.

[SAMUEL NORMAN – 01:09:12,249 → 01:09:20,457] Mas se os humanos não são a unidade de medida e o mundo não é governado por leis matemáticas, o que governa tudo isso?

[LUCY – 01:09:21,992 → 01:09:56,994] *Imagine um carro correndo na estrada. Acelere a imagem infinitamente. O carro desaparece. Então, o que prova a sua existência? O tempo prova sua existência. O tempo é a única medida verdadeira. Ele prova a existência à matéria. Sem tempo, nós não existimos. O tempo é a unidade.*

(BESSON, 2014, grifo nosso)

De fato, em sua primeira fala, Lucy resume boa parte daquilo que, considerando o atual ponto de nossa dissertação, vínhamos refletindo sobre ciência, sistemas de re(a)presentação e ética – principalmente, no que diz respeito às tentativas e perigos dos paradigmas ditos imutáveis; isto é, às tentativas e perigos dos ditos discursos de verdade absoluta. Já, em sua segunda fala – e é sobre ela que gostaríamos de nos deter melhor neste momento do capítulo 2 –, Lucy sustenta um argumento (um “enunciado”, uma “imagem”, uma passagem) curiosíssimo: “imagine um carro correndo na estrada. Acelere a imagem infinitamente. O carro desaparece. [...] Sem tempo, nós não existimos”.

Exercitemos, pois, olhar com lupa para tal situação: **“imagine (crie a re(a)presentação, o desenho) de um carro correndo na estrada. (Siga “imaginando” e...; siga re(a)presentando e...) Acelere a imagem infinitamente (ou seja, crie, pois, uma nova “imagem”; uma “re(a)presentação” do carro correndo na estrada – só que, desta vez, correndo infinitamente acelerado –; ou, então, simplesmente acelere infinitamente a**

problemas para a racionalidade numéricas. [...] Ao operarmos do mesmo modo com humanos (unidades ou conjuntos), teremos problemas ao excluirmos suas diferenças do cálculo, pois essas, consideradas irracionais, continuarão a perturbar a realidade (individual e social) por conta do estatuto real dessas contendas, tal como insistiu Deleuze (2017, p. 29) sobre as ‘distinções numéricas e reais’. Um questionamento se levanta acerca de qual o resultado da seguinte operação aritmética: 1 humano + 1 humano. Somente reduzindo cada humano ao número ‘1’ é que poderemos colocar humanos diferentes no interior de um mesmo conjunto de unidades identitárias de tal modo que a única diferença entre eles será a da posição na série inclusiva ou subtrativa. No caso de uma pandemia de um vírus mortal, os humanos mortos podem ser contados um a um sem diferenças (entre dançarinos e cientistas), senão pela posição na ordem seriada, do primeiro ao último. [...] [Ou seja,] embora o número enquanto unidade possua uma essência arritmica e amorfa, quando articulado a outras unidades pode produzir morfologias. Quando aplicados às Ciências Naturais, os cálculos numéricos se mostram efetivos e pouco problemáticos. Contudo, inseridos nas pesquisas das Ciências Humanas causam perturbações epistemológicas e ontológicas, pois as exclusões qualitativa e quantitativa que promovem os limites da razão não impedem que as ‘distinções reais’ se manifestem nas realidades sociais, políticas, econômicas e culturais. Isso se deve ao fato conceitual de que os humanos não perfilam morfologicamente suas existências, mas sim se expressam por formas rítmicas. Isso significa que nem tudo nas humanidades pode ser racionalizável e tecnicamente manipulável mediante engenharias físico-matemáticas” (SILVA, 2020, p. 91-94, grifo do autor).

“imagem”; “re(a)apresentação” que você criou, outrora, do carro correndo na estrada).

E, aqui, façamos um breve parêntese em nosso exercício...

Apesar de Lucy não se demorar neste ponto, precisamos perceber que não importa se se trata de uma “imagem total <<a ‘imagem’ da ‘imagem’>>” (do carro correndo na estrada) a qual, por ora estar sendo infinitamente acelerada, tende a desaparecer; tampouco importa se se trata de um carro o qual, por ora estar correndo, na estrada, de forma infinitamente acelerada, também tende a desaparecer: ou seja, não é um problema acerca da velocidade dos “corpos”, não é um problema sobre o “movimento”; tampouco é um problema acerca de qual “imagem” está sendo acelerada.

Muito pelo contrário, trata-se de um problema sobre o “ponto de vista”: ou seja, trata-se de um problema acerca do “corpo” que está no “ambiente” e se encontra observando as “imagens” <<e, aliás, pensaremos, juntos(as), com mais detalhes sobre os “pontos de vista” no capítulo 3>>. Sobre isso (e neste momento) da dissertação, na verdade, é sumário compreender que Lucy não enuncia um problema sobre o “movimento”, tampouco sobre a ausência do “tempo”, ainda menos um problema sobre a “velocidade”. Aliás, precisamos, sobretudo, compreender que não é que o “tempo” foi subtraído do exemplo do carro. O que acontece é de outra natureza.

Trata-se, na verdade, das limitações da percepção humana (e) normativa: isto é, trata-se das limitações de perceber e criar “imagens” no que diz respeito às capacidades (e limitações) do “corpo” humano. Isso posto, precisamos observar que, no caso do corpo humano (da medida, do ponto de vista humano), há uma frequência máxima (e, também, mínima) de *frames* por segundo (FPS) entre a fixação de um objeto em nossa retina e a posterior formação da “imagem visual” em nosso pensamento, através da qual (normativamente; isto é, por cultura, por hábito, por reconhecimento) conseguimos enxergar.

Assim, não é que efetivamente o “tempo” se ausente do exemplo de Lucy quando o carro aparentemente desaparece. O que acontece, na verdade, é que, do ponto de vista do observador humano, é necessário que a percepção do carro em movimento se dilate (isto é, que a percepção do carro em movimento dure) para que se possa criar uma “imagem” de tal situação (percepção): e, justamente, a partir de tal “imagem” enxergar o carro.

Um carro muito acelerado ou uma “imagem” muito acelerada, portanto, é algo que, no ato da percepção e criação de “imagens” (humanas), a qual ocorre necessariamente no fluxo do “tempo”, talvez não consigamos reter. É uma limitação humana, e não temporal. Daí que, em Lucy, a regra das coisas não são os Homens (porque os Homens são limitados e finitos); mas, sim, o “tempo” (porque o “tempo” é ilimitado e infinito).

E é também, por isso, aliás, que, na “imagem-tempo” (direta), notamos que o “movimento” devém do “tempo”; e não o contrário. O “tempo”, por fim, e ao que parece sempre há: sendo talvez ele a categoria primeira. Não por acaso, há “tempo” no SER e no não-SER <<da mesma forma, e considerando Henri Bergson – em “Matéria e Memória” (2011) – e a Física Quântica – com o seu acelerador de partículas –, há “tempo” na “matéria” e na “anti-matéria” (na energia, no espírito)>>: ou, a partir de Deleuze (1988), poderíamos dizer que há “tempo” na repetição, como também na diferença.

Assim, no caso em tela citado por Lucy, a aceleração e, conseqüentemente, o suposto desaparecimento da “matéria” – seja essa “matéria” o próprio carro ou o duplo da realidade imagética que se pretendia observar – devém da ausência da “temporalidade vivida”. Temos assim que, fora da “temporalidade vivida”; fora do “tempo psicológico”, dentro da hiper-realidade de uma “memória pura e imutável”, tudo é homogêneo, contínuo e acelerado: nada se distingue, tudo é parte do “uno” e tudo é divisível, tudo é milimetricamente igual (razão pela qual já havíamos dito, neste capítulo, que as “diferenças de grau” nada efetivam): e, por isso, nada enxergamos... o carro desaparece! Eis, enfim, porque, fora da “temporalidade”; e, precisamente, dentro do ponto de vista humano, (materialmente) nada há e (virtualmente) tudo é (extremamente acelerado e) bagunçado.

Assim, e não por acaso, agora, retomemos a nossa tentativa de compreender (com lupa) o argumento de Lucy: **“imagine (crie, você, ser humano, a re(a)apresentação, o desenho) de um carro correndo na estrada. (Siga, você, ser humano, imaginando e...) Acelere a imagem infinitamente (ou seja, crie, você, ser humano, uma nova “imagem” do carro correndo na estrada – só que, desta vez, correndo infinitamente acelerado –; ou, então, simplesmente acelere, você, ser humano, a re(a)apresentação que você mesmo criou anteriormente).** O carro desaparece **(a “imagem” do carro ou simplesmente o próprio carro desaparece).** Sem “tempo”, sem “duração”, nós, ser humanos, não enxergamos, não percebemos, não criamos ‘imagens’ e, por consequência, não nos relacionamos com o ‘mundo material’; e, tampouco, existimos.

Finalmente e, para ficar ainda mais claro, saíamos apenas da análise do diálogo (isto é, elemento textual); e tragamos o “cinema” (isto é, elemento audiovisual; ou seja, vamos agora fundir as “imagens” visuais e sonoras) de vez neste capítulo! Vejamos, então e a partir do *screenshot* a seguir (*SCREENSHOT 2*), o *frame* que acompanha – o *frame* que, simultaneamente, casa com – a fala de Lucy citada acima:



SCREENSHOT 2 – “Lucy” (Luc Besson, 2014), acervo pessoal

Em tal *screenshot*, é curioso perceber como, no mesmo momento em que, na banda auditiva (o elemento sonoro << a imagem sonora>> interpretado por Scarlett Johansson – ou seja, em se tratando de cinema <<e não da mudez do diálogo apenas citado nesta dissertação¹⁰⁹>>, o texto, na película, ganha corpo na voz da personagem <<isto é, ganha sonoridade, ganha materialidade>> e no “tempo” fílmico), Lucy apresenta o seu interessantíssimo argumento sobre a relação direta entre a existência dos seres humanos e a existência do “tempo”; Luc Besson opta por projetar, de forma simultânea e, desta vez, na banda visual, diferentes planos de uma mesma cena; criando, com isso, uma fusão bem aguçada de diferentes partes de uma mesma sequência.

Sendo assim, o que *SCREENSHOT 2* nos revela, enquanto Lucy tece seu comentário a respeito da importância do “tempo”, é que estamos diante de diferentes camadas de uma mesma situação (de uma mesma sequência de cenas) – isto é, estamos diante do próprio “tempo”, do “tempo” em pessoa, da “simultaneidade”. Situação esta na qual Lucy, Samuel e outros cientistas se encontram juntos e conversando no mesmo ambiente. Não por acaso, visual e auditivamente (em termos imagéticos), o que a escolha de linguagem de Besson contida no enxerto audiovisual que aqui apresentamos de “Lucy” (2014) nos provoca (isto é,

¹⁰⁹ Ou seja, já não se trata de texto escrito. No filme, a fala de Lucy faz parte da banda sonora da imagem cinematográfica. Ou seja, a fala de Lucy não é mais um elemento puramente textual como o era quando citamos a fala aqui na dissertação. Olhando para a fala de Lucy dentro do contexto fílmico, portanto, a fala de Lucy se torna também “imagem cinematográfica”: sendo, porém, parte da banda sonora de tal “imagem”.

para nós, seres humanos) é a sensação de que, sem o “tempo”, tudo fica imiscuído: tudo fica meio (ou muito) confuso.

Sobre esse ponto da confusão, inclusive, é interessante notar que Besson termina trabalhando, de forma simultânea, a questão da apreensão de uma mesma realidade a partir de técnicas distintas (a partir dos tais “objetos de memória mediada”, das “próteses de memória” de que fala Van Djick (2007); dos tentáculos da memória; dos seus diferentes óculos; dos seus braços) – isto é, sons de diálogo (“imagens sonoras”), “imagens artificialmente construídas” (“imagens de computador”) e *frames* captados pelo cinegrafista (“imagens cinematográficas”) – e, nisso, tornamos ao problema das parciais, sobre o qual já falamos no capítulo 1 e o qual retomaremos mais detidamente no capítulo 3. Afinal, cada técnica tem a “qualidade” – a capacidade corpórea – de observar a realidade material, ao seu modo; isto é, dentro daquilo que lhe é possível abstrair, estruturar ou construir mediante dispositivos estéticos contidos em sua “memória” – ou seja, no caso em tela, trata-se da “memória da técnica chamada banda sonora da imagem cinematográfica”; da “memória da técnica chamada computador”; da “memória da técnica chamada banda visual da imagem cinematográfica”, por exemplo, e respectivamente.

Ocorre que, por mais comercial e sem tantas soluções estéticas improváveis e/ou inovadoras escolhidas a dedo para “Lucy”, Besson decide nos apresentar, na tela do écran – e é isso que vemos na cena do *SCREENSHOT 2* –, à soma das apreensões “parciais” (e no mesmo instante) de uma mesma situação (a partir de diferentes “técnicas”): e, junto à falta de dilatação do “tempo” – junto ao “tempo psicológico” que, dadas as capacidades e limitações humanas e corpóreas, não pôde ser vivido –, talvez seja justamente isso que nos cause a sensação de confusão; estamos diante de uma parcial da “memória” inteira, estamos diante da “simultaneidade”; e, ao mesmo tempo, fomos interditados de experimentar a “temporalidade” (psicológica).

Dentro desse contexto, aqui é importante lembrar que, entre os planos revelados de forma simultânea por Besson em tal cena (*SCREENSHOT 2*), consta ainda o plano da própria “imagem do pensamento” de Lucy. Plano este que é, possivelmente, e, na diegese do filme, uma espécie de “imagem holográfica”, a qual Lucy, por ter consumido (na diegese fílmica) altas quantidades de CPH4 sintetizado (a droga da vida, segundo a diegese do filme), é capaz de “projetar no ar” para que Samuel e os outros cientistas possam entender melhor a sua explanação.

Ou seja, o que vemos, principalmente, fundido e revelado, em tal cena de “Lucy” (2014), são as “imagens holográficas” projetadas a partir do pensamento e da excêntrica

capacidade física e mental da protagonista (de curar; de autocurar; de controlar coisas, de projetar “imagens” sonoras e visuais no ar; de não sentir dor etc. – ou seja, já não se tratam de características de um corpo humano) fundidas com uma visão geral e aberta da sala onde as personagens conversam e se encontram: e isso, por si só, é um pouco caótico; inclusive, porque faz com que “imagens” criadas por um computador, “imagens” criadas de forma artificial e “imagens visuais” captadas pela câmera do cinegrafista se misturem, visualmente (e juntamente com a fala <<a banda sonora da “imagem cinematográfica”>> de Lucy), num mesmo plano e instante. E isso, aliás, mais uma vez reitera a fala de Lucy: “os homens não são a unidade de medida” (BESSON, 2014).

Deixando, agora, as escolhas fílmicas de Luc Besson em “Lucy” um pouco de lado e retomando, então, a discussão sobre as provas da existência do “tempo”, tentemos compreender as relações entre “cinema”, “tempo” e “memória” partindo de outra perspectiva. Ora, assim como dizíamos, no capítulo 1, que a “imagem-tempo” de Gilles Deleuze deixava o “movimento” refluir; neste momento do capítulo 2, o que precisa, antes de tudo, ficar patente (e precisa urgentemente ser compreendido por nossos leitores e leitoras) é que o “tempo” é propriamente aquilo que deixa a “matéria”, o “corpo” refluir (deixa o “corpo”, a “materialidade” voltar). Em outras palavras, somente no “tempo”, a “memória” se manifesta; a “memória” toma corpo; a “memória” volta; a “memória” afeta (os “entes” na e para a “apreensão” da realidade); a “memória” se afeta; a “memória” (transforma e) se vê transformada; a “memória” se suja (de “tempo”); a “memória” se cria; a “memória”, por fim, sobrevive.

Donde se conclui que uma “imagem” da “memória” é capaz de nos revelar a presença da ausência do “tempo” (passado) ali, ao passo que também nos revela a sua existência (isto é, a existência desse “tempo” que passou, mas que ainda existe e permanece ali <<porém, diferente>>): dito de outra forma, é capaz de nos revelar que o “tempo” existe e esteve (e ainda permanece) ali; porém, modificado. Por outro lado, e, como já dissemos, a “memória” também é feita, é preenchida internamente de “tempo”; acontece, todavia, e precisamos entender que e como o oposto também é válido: isto é, o “tempo” também é feito, é preenchido internamente de “memória”

Ora, dizíamos há pouco e especificamente, neste capítulo, que, segundo Bergson e em linhas gerais, a “memória” é um baú, no qual estão contidos códigos capazes de ler/traduzir/apreender a realidade material: mais que isso, a “memória” é um baú no qual existem “receitas”, “tutoriais”, “manuais”, “métodos”, também codificados, sobre como fazer

uso de tais código no(s) ato(s) de leitura/tradução da realidade material. A pergunta é: para que tais códigos de leitura? Para que ler as coisas? Para que atualizar os códigos?

Primeiro, para que se possa criar “imagens” e, através das mesmas, seja possível a relação com o ambiente, o próprio corpo e os objetos externos – aliás, sobre isso, sobre a importância da “imagem” como instrumento de mediação das relações os “corpos” falaremos melhor no capítulo 3. Segundo, para que se possa criar (novos) enunciados e, nisso, para que se possa se libertar (e libertar uns aos outros): afinal, é a liberdade para criar diferentes enunciados – e, nisso, criar cada vez mais criativos e disruptivos –, que garante a resistência, a recusa aos sistemas de dominação, conforme já discutimos neste capítulo e no capítulo anterior. Terceiro, para que o código não morra, nem caia nas esparrelas de um discurso de verdade (ou de linguagem) absoluta; é preciso, acima de tudo, a todo momento e no “presente” (do “tempo”), reinventá-lo, testá-lo, esgarçá-lo.

Estudaremos melhor sobre tal questão no capítulo 3, mas os “corpos” – isto é, as diferentes formas de “memória” manifestada na forma de “matéria” – são sensíveis à realidade física, ao “universo”; ou seja, os corpos funcionam tal qual os contadores – os “termômetros” – da ciência... Através de cada “corpo” (de cada “técnica”) podemos, pois, desvelar (certas) “parciais” do mundo tátil (realidade material). Isso posto, o que, ora, interessa-nos saber é se, no instante exato de criação de tais “parciais” (de tais “imagens”), é possível saber e gerar um dado imediato de que “corpos” (que técnicas) estão por ali: estão presentes ali.

Fazemo-nos tal pergunta exatamente por sabermos que o “tempo” – assim, como todos os outros “corpos” – também possui a sua linguagem que lhe é própria, o seu código, o seu discurso, a sua “memória”. Desse modo, o “tempo” também pode enunciar, pode criar enunciados a respeito dos “entes”; da “memória”; do “universo”, a respeito de si: trata-se das “imagens-tempo” (diretas); e tornaremos a este ponto no próximo capítulo. E isso quer dizer exatamente que o “tempo” também pode criar re(a)presentações de “si”, dos “objetos externos” e do próprio “universo”.

Para tanto, aliás, o “tempo” lança mão de suas ferramentas, de seus códigos, de seus tentáculos de linguagem (de seus tentáculos de apreensão da realidade); ou seja, lança mão do paradoxo, da simultaneidade, da multiplicidade, das elipses, das transformações, das diferenciações: eis aí a maior parte de sua “carne” (e eis aí também a sua linguagem)!

Ocorre, todavia e claramente, que declina justamente do refinamento – em último grau, da simplicidade e da heterogeneidade (DELEUZE, 2012, p. 36) – das capacidades (das “qualidades”), das ferramentas (da linguagem) que o “tempo” tem de (e para) ler, falar, estar

na e se relacionar com a realidade material – de, por fim, existir materialmente – a dificuldade não só, e como já discutimos no capítulo 1, de se provar; de se fotografar, de se re(a)presentar (in)diretamente tal objeto teórico (isto é, o “tempo”); mas, sobretudo, de desvelar de forma imediata (e direta) a sua presença.

E falamos de conhecimento (desvelo) imediato (da presença) do “tempo” porque tal tipo de conhecimento (de desvelamento) acerca de algo (no caso, o “tempo”) está intimamente imbricado com aquilo que discutíamos no capítulo 1: seria possível uma prova direta do “tempo”? Uma imagem do “tempo” em carne e osso é possível? Como criar um registro direto do “tempo”? Como bater um instantâneo do “tempo”? Essa criação é possível? Se sim, como atingi-la?

Ora, estamos diante de uma questão extremamente complexa – a qual nos aproxima de uma certa virada linguística para o campo da filosofia contemporânea. Nesse sentido, parte da resposta para tais perguntas nasce justamente do pressuposto de que pensamento e linguagem se aproximam (se confundem); porém, desta vez, sem que uma categoria necessariamente se reduza à outra. Bergson, afinal, não confinou a sua filosofia numa caixinha de crítica à linguagem; e, nisso, terminou desobstruindo a apreensão qualitativa da vida mental e da realidade material porque foi capaz de observar e criar o conceito de “intuição”.

Com isso, aliás, Bergson refez as perguntas, fugindo, então, das falsas perguntas que não pressupunham respostas verdadeiras. Explicamos:

Para que fuçamos das falsas soluções e cheguemos às colocações bem elaboradas que nos conduzam a problemas resolvidos, Bergson propõe que nos abramos ao inumano. Dessa forma, ultrapassar a condição humana seria o sentido da filosofia através do qual a metafísica deveria operar diferenciações e operações qualitativas para que, no universo, varrêssemos mais as “diferenças de natureza” do que as “de grau” (MASCARENHAS, 2015, p. 12).

Não é à toa, portanto, que Guattari e, principalmente, Deleuze – este que talvez seja o maior e mais exímio leitor de Bergson do qual se tenha conhecimento – tragam-nos, em “O que é a filosofia?” (2013), o exemplo de Plotino. Exemplo este sobre o qual, inclusive, já discutimos neste capítulo; exemplo este que nos lembra a todo momento de que “[...] há em toda a parte forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 251).

Ou seja, a respeito da pergunta sobre a fotografia instantânea do “tempo” e/ou sobre a fotografia instantânea da “memória”; isto é, sobre os dados imediatos de tais categorias; que muitas vezes se correspondem, se compreendem; é sumário que, antes de tudo e, mais uma vez, conforme bem nos revelou Deleuze, percebamos como é preciso “não-A” para que se

compreenda “A”. Dito de outra forma e segundo Bergson, é preciso “inumano” para que se compreenda “humano”: nesses termos; é preciso “memória” para que se compreenda “tempo”, e vice-versa.

Não se trata de “não”, de negatividade no sentido normativo! Queremos dizer, aqui, “A” e não-“A”, assim como “tempo” e não-“tempo”, da mesma forma que “tempo” e “memória” remetem, necessariamente, à noção daquilo que Deleuze compreende como “intercessores” (VASCONCELOS, 2005). Trata-se, então, de uma (espécie de) negatividade que habita o permanente diálogo e a conjugação entre a filosofia e a não-filosofia, principalmente, no que tange ao exercício do pensamento, bem como às diferentes formas de expressar, de enunciar este pensamento.

Ou seja, quando falamos de “tempo” e não-“tempo”, de “tempo” e “memória”, estamos, em verdade, trazendo a questão do “tempo” e do extra-“tempo”; no sentido de que é preciso extra-“tempo” não apenas para que se compreenda o “tempo”; mas, também, para que o “tempo” exista. Da mesma forma, e diante de tudo o que já discutimos (e, também, do que ainda discutiremos) nesta dissertação, é urgente que nosso(a) leitor(a) compreenda como é preciso “memória” para se compreenda “tempo”; e, também, para que o “tempo” exista. E, de forma semelhante, é preciso “tempo” para que se compreenda “memória”; e, também, para que a “memória” exista.

Ora, se dissemos, novamente, que parte da solução para o problema, para a prova da existência do “tempo”, para a prova da “imagem” do “tempo” está na “memória”; e, além disso, se o próprio Bergson estabeleceu suas “Aulas de Psicologia e Metafísica” (2014) nas quais tão bem discorre sobre uma “temporalidade” psíquica (uma “temporalidade” vivida dentro do <<nosso>> pensamento humano) – ou seja, se o próprio Bergson procurou nas ciências psicológicas e dentro do próprio pensamento (humano) uma resposta que desse conta das perguntas sobre a categoria do “tempo” –; se, por fim, não foi também o próprio Bergson, desta vez em “Evolução Criativa Criadora” (2005b), que nos suscitou a ideia de que o “pensamento” é cinematográfico, por que não tomar o “cinema” como ferramenta capaz de produzir um instantâneo do (“pensamento” e do) “tempo” em sua possibilidade estética (em sua possibilidade sensível)?

E aqui é importante compreender que, quando Bergson suscita a ideia de um pensamento cinematográfico, o que nos é revelado é que, na verdade, talvez o “cinema” seja a

ferramenta (a técnica), por suas especificidades¹¹⁰, capaz de nos fazer ver, de forma direta, de forma diáfana – sem cortes e, acima de tudo, sem nos descolarmos dele (do “tempo”), sequer do “pensamento” –; as elipses do pensamento; as suas simultaneidades; a sua própria virtualidade; as diferentes técnicas de pensar (humanas e inumanas); os diferentes cérebros e microcérebros contidos no “pensamento”.

Ou seja, a hipótese de Bergson de um pensamento cinematográfico capaz de nos revelar um pensamento por-se-fazer, de um pensamento-em-devir (ou seja, uma metalinguagem do pensamento) se estabelece a partir da ideia através da qual o “cinema” seria capaz de fazer ver não só “pensamento”; mas, junto com ele, também o “tempo” em carne e osso. E tanto o “pensamento” (e a “memória pura” que, segundo Bergson, temos dentro de nós), como o “tempo” são categorias preñes de paradoxo, de simultaneidade, de multiplicidade, de heterogeneidade, de elipses.

Considerado, portanto, o parágrafo acima, o problema da prova direta, da elaboração da “imagem direta” do “tempo” parece ganhar novos contornos, parece ganhar, enfim, mais uma possibilidade factual de solução. E é verdade que poderíamos passar horas falando de tal suposto *gap*. Acontece que, em detrimento de tal *gap*, sabemos que, em certo momento, Bergson acabou por abandonar a ideia de “pensamento cinematográfico”. Ora, o que muitos não percebem é que isso ocorreu muito possivelmente porque Bergson esbarrou em algo sobre o qual discutíamos no capítulo 1. Bergson, que faleceu em 1941, esbarrou na própria ausência de revolução da linguagem cinematográfica.

Conforme Deleuze e Bazin, e já discutimos sobre tal questão no capítulo 1, a linguagem cinematográfica parece ter ficado extremamente presa até o começo da década de 1940. A mudança parece ter nascido ali no seio das obras de Hitchcock e de Welles; parece, inclusive, que foi ali que as engrenagens (e as novidades) do uso da linguagem cinematográfica foram inventadas. Como pontua Bazin, parece que foi, a partir da revolução da linguagem cinematográfica, revolução esta de quem Orson Welles parece ter sido o pioneiro-mor, que os diretores de cinema passaram a escrever diretamente em cinema (BAZIN, 2014, p. 112): isto é, passaram a fazer filmes com carne, com ferramentas, com códigos especificamente cinematográficos, e não de outras linguagens.

Nesse ponto, é curioso, inclusive, pensar que, em 1929, já conhecíamos filmes como “Man with movie camera” (Vertov); é também interessantíssimo saber que, conforme Henri Langlois (*in* ROHMER, 1968), já havia narratividade (já havia edição e montagem) nas

¹¹⁰ Falávamos disso no capítulo 1, ver páginas 61-77.

escolhas de ângulo dos irmãos Lumière em seus primeiros filmes (ou seja, desde a invenção do cinema); acima de tudo, porém, o que mais nos chama atenção é que a linguagem cinematográfica, o uso dos fonemas, das sílabas, dos códigos cinematográficos etc. (conforme Vertov tão bem nos apresentou em “Man with a movie câmera”) careceram de “tempo” (de “duração”, de “dilatação”) para que pudessem se transformar (evoluir) naquilo que conhecemos, desde 1941 (BAZIN, 2014, p. 95-112), como linguagem cinematográfica propriamente dita: isto é, o cinema precisou de “tempo” para que os diretores de cinema pudessem, como aponta Bazin (IDEM, p. 112), escrever em linguagem cinematográfica.

Queremos dizer, ainda que, muito cedo na história do cinema, tenhamos conhecido grandes cineastas como Griffith; Eisenstein; Méliès; Vertov; entre outros; ainda que os “fonemas”, os “códigos”, as “sílabas” da linguagem cinematográfica brilhantemente nos tenham sido apresentados, sobretudo, por Vertov em 1929; ainda que, em sua história, o “cinema” sempre se mostrou demasiado precoce e, já em seus primeiros anos de vida, apresentou-nos às soluções de montagem como as de Griffith e também as de russos como Eisenstein e Kulechov, a técnica cinematográfica, no que tange, principalmente, aos seus elementos de linguagem e ao uso de tais elementos precisou durar – isto é, precisou se relacionar com a realidade material (e social) e, nisso, também com o “tempo” – para poder se revolucionar.

Não à toa e, ao tratar de tais questões (isto é: a revolução do cinema, a passagem do cinema de ação para o cinema moderno), é que podemos notar como Gilles Deleuze nos revela um dos mais belos e emocionantes trechos de suas digressões acerca do cinema do pós-guerra. Isto é, trata-se de um cinema que nasce imbricado com a pobreza, com o esgotamento, com as vicissitudes de um mundo sócio-histórico e de uma realidade (humana) intolerável e insuportável:

É impossível se contentar em dizer que o cinema moderno rompe com a narração. Isto é apenas uma consequência, o princípio é outro. O cinema de ação expõe situações sensório-motoras: há personagens que estão numa certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem. As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prologam em ações. Agora suponha que um personagem se encontre numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É um outro tipo de imagem. Seja a estrangeira em *Stromboli*: ela passa pela pesca do atum, a agonia do atum, depois a erupção do vulcão. Ela não tem reação diante disso, nenhuma resposta, é intenso demais: “Estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...”. Ou a burguesa de *Europa 51*, diante da fábrica: “Pensei estar vendo condenados...”. Creio que é essa a grande invenção do neorealismo: já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou

revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana. É um cinema de Vidente (DELEUZE, ano, 70-71).

Ou seja, ao que parece, estamos diante de um Deleuze marxista¹¹¹. Logo, o que precisamos compreender aqui é como a liberdade (a evolução, a revolução e suas transformações) da técnica cinematográfica é produto do uso de tal ferramenta, do uso de tal “objeto de memória” no “tempo” (isto é, na realidade material, temporal, histórica e social dos “corpos”). Nesse sentido, a “parcial” que o “cinema” nos fornece sobre a realidade material, sobre o próprio “tempo”, também está diretamente ligada às transformações que a linguagem cinematográfica sofreu em tal realidade, em tal temporalidade (e, também, na sociedade humana).

Dito de outra maneira, o “cinema” precisou crescer, se transformar; se revolucionar; o cinema precisou aprender a construir “imagens” (“pontes” de “relação”, atravessamentos); o “cinema” precisou, inclusive, explorar outros continentes; o “cinema” precisou fazer etnografia; o “cinema” precisou de “tempo” para se desvencilhar da pecha de “puro aparato tecnológico apresentado numa feira de invenções” – e/ou da pecha de pura “fotografia animada” (BAZIN, 2014, p. 95-112) – para aprender a resistir: e, conseqüentemente, para poder se tornar arte. Daí, novamente, a importância do “tempo”, das “transformações”, daí também porque somente o “tempo”, aquilo que Platão solapou da “essência”, permitiu ao “cinema” resistir, sobreviver e se revolucionar¹¹².

Nesses termos e, por mais que, de certa forma, possamos considerar “Lucy” (2014) um exemplo limitado para explorar as qualidades do “tempo” em pessoa – e afirmamos isso, mesmo admitindo que, neste capítulo 2, tal filme tenha nos fornecido ótimos *insights* para pensar sobre certas questões relacionadas à categoria do “tempo” –, é urgente que, nesta altura de nossa pesquisa, o(a) nosso(a) leitor(a) tenha em mente de forma muito clara que obras como “Cidadão Kane” (1941), conforme refletimos no capítulo 1, foram imprescindíveis para que chegássemos até “Lucy” (2014).

¹¹¹ Isto é, segundo Deleuze (2005), o surgimento do “cinema moderno” também é parte do processo histórico-material. Ou seja, também é parte da ruptura histórica e social; inclusive, tendo em mente que Deleuze, muitas vezes, localiza o surgimento do dito “cinema moderno” imbricado com situações intensas e insuportáveis da Europa Pós-Guerra: isto é, uma Europa destruída, tomada pela pobreza e pela miséria. Nesses termos, o “cinema moderno” e o seu surgimento terminam por ser superfície de expressão do momento material e histórico de seu “tempo”. E, nisso, não por acaso, tal cinema revela tantas contradições do momento em que surgiu.

¹¹² Ou seja, assim como, em Platão, a “essência” não evoluiria, nem sem revolucionária sem o “tempo”; observariamos o mesmo caso com o “cinema” se, dele, baníssemos (numa escolha neoplatônica) o “tempo”.

Afinal, por mais insuficientes e pouco inovadoras que, em “Lucy” (2014), possam ser escolhas de linguagem de Besson perto das de Welles, em “Cidadão Kane” (1941)¹¹³, vários recursos de linguagem e várias permissões poéticas das quais Besson se vale – como é o caso, por exemplo, do uso de imagens artificiais em fusão com imagens fisicamente captadas (isto é, como é o caso da fusão heterogênea de “imagens”; além de todo o trabalho de som, de diálogo e de imersão dedicado à película “Lucy” (2014) – só se tornarem possíveis precisamente devido aos pontos de transformação, revolução e virada da linguagem cinematográfica. E, nisso, estão não somente inscritas obras como as de Hitchcock e Welles, além de obras dos neorrealistas italianos como Rossellini, De Sica, entre outros; mas também o próprio mito do cinema total de que nos fala Bazin:

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. [...] Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes de dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. [...] Seria, portanto, uma inversão, ao menos do ponto de vista psicológico, da ordem concreta da causalidade, situar as descobertas científicas ou as industriais, no princípio de suas invenções. [...] O mito de Ícaro precisou esperar o motor de explosão para descer do céu platônico. Ele exista, porém, na alma de cada homem desde que ele contemplou o pássaro. De certo modo, pode-se o mesmo do mito do cinema, mas seus avatares até o século XIX têm apenas uma longínqua relação com aquele do qual hoje em dia participamos, e que foi o promotor do aparecimento das artes mecânicas, características do mundo contemporâneo (BAZIN, 2014, 39-40).

Por fim, sobre esse ponto da revolução, da transformação e das viradas referentes à linguagem cinematográfica, é importante que o(a) nosso(a) leitor perceba como sobretudo a partir de Welles e Hitchcock – e de cineastas neorrealistas como Rossellini, De Sica; entre outros – e, em particular, na década de 1940, como bem apontam Bazin e Deleuze, o cinema mostrou-se paladino – inclusive, em detrimento de outras formas de re(a)presentação, outros “objetos de memória mediada” (DIJCK, 2007), os quais já citamos neste capítulo – em escancarar as categorias da “simultaneidade”, do “paradoxo”, da “relação”, da “heterogeneidade”. Ou seja, trata-se exatamente daquilo que Bergson, como falávamos ainda há pouco, possivelmente não pôde presenciar: a capacidade de o “cinema” – através da linguagem que lhe é própria e que não para de evoluir e se revolucionar – nos revelar, de forma direta, aquilo que é carne do “tempo”.

Em outras palavras, o que, por fim e com o “tempo”, o “cinema” – e, nisso, também a sua linguagem, tão bem nos apresentada por Vertov em 1929 – só foi aprender com cineastas

¹¹³ E aqui não estamos criando uma hierarquia, mas apenas falando de escolhas criativas ao lidar com um mesmo desafio fílmico: o “tempo”.

como Welles, Hitchcock, Rossellini e De Sica; e, em particular, a partir da década de 1940 – e que Bergson, infelizmente, não pôde ver e experimentar – foi que, à técnica (daí também à linguagem) cinematográfica, é possível não apenas revelar “imagens indiretas do tempo em pessoa”: isto é, parciais dos rastros do “tempo”; indícios de que o “tempo” esteve ali; gestos de que os “corpos”, enquadrados no plano, foram tocados pelo e no fluxo do “tempo”.

Mais que isso, o “cinema”, a partir da década de 1940, descobriu, em seu “corpo” e através de suas ferramentas, a sua capacidade única de revelar, desta vez, parciais, imagens elaboradas pelo próprio “tempo”: e, nesses termos, o olho do cinema, o olho da câmera entrou (acoplou) na cabeça (e no olho) do “tempo”. O fato é que, partir daí, o que o cinema assustadoramente passou a nos mostrar foi, precisamente, a imagem do duplo (a imagem do “paradoxo”; a imagem daquilo que é síntese; mas, ao mesmo tempo, não se mistura): isto é, a imagem da imagem da “temporalidade”; em outras palavras, a síntese disjuntiva – a heterogeneidade – da “imagem” elaborada pela arte cinematográfica e, simultaneamente, da imagem elaborada pela arte do “tempo”.

Falamos, portanto, de filmes em que “cinema” e “tempo” elaboram “parciais” distintas de um mesmo evento observado e registrados pela mesma câmera: é algo, por fim, terrificante! Trata-se das “parciais” dos dois corpos os quais filmaram e observaram o plano (ambos acoplados na cabeça da mesma câmera): ou seja, desta vez, o que um certo cinema nos revela é, e conforme já dissemos, precisamente a heterogeneidade – da imagem (da parcial) elaborada pela técnica (pelo objeto de “memória mediada”) chamada(o) arte cinematográfica e, simultaneamente, da imagem (parcial) elaborada pela técnica (pelo objeto de memória mediada) chamada(o) “tempo”... e tudo sendo registrado pela mesma câmera (de cinema)!

Isso posto, e para terminar este capítulo, gostaríamos de, mais uma vez; e, para além das relações entre “tempo”, “memória” e “cinema”, olhar para uma curiosa perspectiva que “Lucy” (2014) e “Cidadão Kane” (1941) nos apresentam: isto é, a perspectiva das parciais. Afinal, constam na ideia (na “memória”, naquilo que é “uno” sobre) de “tempo” não somente a profundidade de campo de Orson em “Cidadão Kane” (1941), nem somente as fusões de “imagens” da cena de Besson em “Lucy” (2014); mas tantos e tantos outros filmes e tantas e tantas outras situações – situações estas completamente distantes ao “cinema” –; isto é, situações que pressupõem outras técnicas de re(a)apresentação que não o “cinema”; em outras palavras, outros “objetos de memória” que não o “cinema”.

É daí, portanto, que gostaríamos de iniciar o próximo capítulo, pensando não somente sobre as relações sobre “tempo”, “imagem” e “cinema”; mas, também e, sobretudo,

procurando compreender o que há de parcial (de instável, de “devir”), de falibilismo dentro o conceito de “imagem” e quais as suas relações com o “tempo” e o “cinema”.

Por outro lado, no próximo capítulo, também gostaríamos de compreender até que ponto o “cinema” – sobretudo, por remeter ao “pensamento”, à “memória”, como, em certa medida, tão bem sustentou Bergson em “A Evolução Criadora” (2005a) – parece fazer questão de trazer à tona, a todo o momento, a existência de diferentes “imagens”, de diferentes parciais acerca do objeto chamado “tempo”: isto é, “imagens” diretas e indiretas do “tempo”.

Em igual medida, também nos interessa refletir sobre a capacidade que o “cinema”, somente o “cinema” – na condição de “objeto de memória” (DJICK, 2007) – tem de justamente revelar tal existência das diferentes parciais do “tempo” (imagens diretas e indiretas do “tempo”). E aqui falamos de revelar porque se trata de metalinguagem; isto é, o “cinema” apresentando não somente a sua “parcial” (a que lhe é própria), a sua “imagem” do “tempo”; mas, ainda, o “cinema” apresentando as “parciais”, as “imagens” – que não lhe são próprias – de outras técnicas acerca do objeto “tempo” (como por exemplo a pintura, a música, a arquitetura, o teatro etc.); mas, também e, acima de tudo, o “cinema” apresentando as parciais, as imagens do próprio “tempo” acerca de si mesmo.

Isso posto, nosso(a) leitora(a) também precisa compreender que, sempre que nos for possível nesta dissertação; ou seja, não somente no próximo capítulo, interessa-nos e, principalmente, fustiga-nos pensar sobre como o “cinema” – e, ao que nos parece e como já dissemos, esta é uma característica própria da técnica, da linguagem, do “objeto de memória” (DJICK, 2007) chamado “cinema” – é capaz de apresentar (na condição de tela de se ver as coisas em si mesmas; de tela de se revelar bem um problema, uma questão) uma certa síntese heterogênea (disjuntiva) de “parciais”, “imagens técnicas” – que lhes são próprias e que não lhe são próprias – acerca do objeto chamado “tempo”.

Nesse ponto, inclusive, gostaríamos de pontuar mais uma vez que, não à toa, decidimos analisar, no capítulo final de nosso estudo, a questão do “tempo” e da “temporalidade” em “*La Jetée*” (Chris Marker, 1962). Afinal, entre as várias potências que tal película guarda consigo, uma das quais interessa sobremaneira para o nosso estudo dissertativo é justamente a densidade da hibridez cinematográfica de Chris Marker e, justamente devido a isso, a maneira através da qual ele decide abordar – por meio de um filme – algumas questões do “tempo”, especialmente em suas articulações com a “memória” e a “imagem”. Mas, por ora, sigamos apenas para o capítulo seguinte...

CAPÍTULO 3

Comentários sobre “tempo”, “imagem” e “cinema”

“E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...”

(Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando
 Pessoa, 2006)

.....

3.1 Pequena introdução ou preâmbulo

Neste capítulo, trataremos das relações entre “tempo”, “imagem” e “cinema”. Para tanto, iniciaremos a nossa discussão procurando compreender o conceito de “imagem”; e, por isso, a nossa primeira grande reflexão do capítulo será a respeito da forma como apreendemos o “mundo”, as coisas, os objetos, o próprio “tempo”, além de nós mesmos.

Assim, partiremos da apreensão infantil (isto é, a apreensão na fase da “infância” e ainda em estágio de desenvolvimento sociocultural, motor <<corpóreo>> e linguístico) do “mundo” – e, conseqüentemente, da criação de “imagens” –, a qual começamos a realizar desde o útero materno; para daí compreendermos como certos tipos de apreensões adultas (ou seja, apreensões em estágio linguístico, motor <<corpóreo>> e sociocultural já desenvolvido) do “mundo” (certos tipos de criações <<adultas>> de “imagens”) são mais pragmáticos, mais normativos. Faremos tal percurso, aliás, porque este é um requisito exigido pelo chefe de experiências de “La Jetée” (Chris Marker, 1962): ser capaz acordar em outro tempo, nascer uma segunda vez; porém, adulto – retomaremos tal ponto, aliás, e com mais precisão, no capítulo 5.

Ademais, é preciso que os(as) nossos(as) leitores(as) compreendam que, aqui, viajar no “tempo” nada mais é do que (uma forma de) apreender o “mundo” dentro uma nova dimensão “temporal”: isto é, dentro uma dimensão “temporal” diferente (e, por vezes, distante) da do nosso (“tempo”) presente (tão) espacializado e normativo. É por isso, inclusive, que, como Chris Marker bem nos lembra em “La Jetée” (1962): nesse tipo de experiência (a viagem no “tempo”), o choque é muito grande.

Outro ponto que trataremos neste capítulo são as relações entre “imagem”, “tempo” e “corpo”: é partindo de tais relações, inclusive, que poderemos colocar o “cinema” em discussão nesse capítulo 3. Afinal, como vínhamos discutindo ao longo desta dissertação – e,

em particular, no capítulo 2 –, cada corpo (cada “técnica”) possui sua maneira – e, sim, trata-se de uma maneira corpórea – de apreender o “mundo físico”, de criar (para si, milhares de) “imagens” desse “mundo físico”. Nesses termos, “corpos” diferentes – e, nisso, podemos incluir o “cinema”; a “fotografia”; o “adulto”; a “criança”; o “tempo”; a “música” etc. – elaboram “imagens” singulares do “mundo”, das “coisas”, de “si”, do “tempo”.

É daí também que, neste capítulo – assim como no capítulo 5 –, interessa-nos observar não somente a criação de “imagens” durante a “infância”, juntamente, com certos tipos de “imagens” criados durante a vida adulta: acima de tudo, o que nos interessa compreender, no capítulo 3, é como adultos podem emular o ato da imaginação infantil numa tentativa de resistir, de apreender o “mundo físico” e o “tempo” – caminhar através dos mesmos – de outra maneira. Essa, aliás, é uma questão sumária para “La Jetée” e refletiremos sobre ela, com mais profundidade, no capítulo 5.

Por fim, daremos continuidade a uma importante discussão que iniciamos ao final do capítulo 2 acerca das “imagens heterogêneas”, da fusão de tais “imagens”. Assim, agora, no capítulo 3, atravessaremos a questão da fusão heterogênea (da síntese disjuntiva) de “imagens”; só que, desta vez, procurando nos aproximar do território do “cinema híbrido”. Tal discussão do capítulo 3, na verdade, é de extrema importância para esta dissertação porque ela abre caminho para conversarmos sobre o “cinema híbrido” em Gilles Deleuze – assunto que abordaremos no capítulo 4 –, bem como sobre a “heterogeneidade” do “cinema” e das “imagens” markerianas – discussão que traremos, com mais detalhes, no capítulo 5 e nas considerações finais desta pesquisa.

3.2 Notas sobre “tempo”, “imagem” e “cinema”

É verdade que, a princípio, o ato insólito e automático de acordar e dar com o mundo não nos deve parecer uma situação muito extraordinária, ou que nos traga muitos questionamentos. Aliás, de fato, num primeiro momento, seria inclusive difícil dizer que uma ação tão comum como essa em nossa rotina se assemelharia a algo sobre o qual, se parássemos para pensar, nos conduziria a qualquer tipo de reflexão demasiado interessante ou até mesmo profunda.

Acontece, todavia, que, se nos demormos, com um pouco mais de cuidado, em tal gesto, veremos logo que a experiência de dar com o mundo – isto é, estar nele e nos relacionarmos com ele (experimentá-lo) – está longe de ser simples e, por conseguinte, suscita uma série de problemas extremamente curiosos. Tomemos, por isso, o exemplo de Alberto

Caeiro, em que ele nos fala sobre ter “o pasmo essencial/ que teria uma criança se, ao nascer,/ reparasse que nascera deusas” (PESSOA, 2006, p. 42) e tentemos, então, imaginar a primeira vez na vida em que, sem o intermédio do “corpo” materno, pudemos apreender e observar o “mundo”, além de nos relacionar com ele e as suas “coisas” (“objetos”, “corpos”): isto é, a primeira vez que, uma vez fora do útero materno, pudemos experimentar de forma direta¹¹⁴ (isto é, não tão indireta) a relação com o “universo” (o “mundo”) e o “tempo” em pessoa.

Ora, quando somos recém-nascidos, ou ainda muito crianças, parece que a questão de perceber o “mundo” não nos cabe ou seria como algo que nos faltasse. É tanto que, supostamente, sequer temos lembranças dessa época. A verdade, no entanto, revela-se através de uma instância muito mais delicada do que o simples fato de acharmos que não temos recordações desse momento: a verdade diz respeito à complexa forma como, no fluxo do “tempo”, habitamos e damos com o “mundo”. E isso, a maneira como, no fluxo do “tempo”, nós experimentamos a vida, seja esse “nós” bebês ou adultos, é basicamente o que tentaremos entender neste primeiro momento do capítulo 3.

Se considerarmos, pois, um “mundo” a priori; isto é, um “mundo” onde, por um pequeníssimo momento, nada estivesse em “relação” com nada, e onde também existisse somente o nosso “eu” e o “eu das coisas do mundo”, uma pergunta bem cabível, para começar a compreender tal situação, seria a seguinte: a partir de que instante (de “tempo”) e forçosamente de que maneira (através de que estímulo/gatilho/alavanca) esse “mundo” começaria entrar em “relação” (ou seja, a ser tocado pela carne, pelo traço, pelo gesto de “tempo”)?

Se levássemos em conta apenas a episteme antropocêntrica¹¹⁵ para chegarmos a uma resposta, alguns diriam que tal “mundo” só entraria em relação a partir do momento em que existe um Homem dentro dele, apreendendo e se transformando juntamente com as “coisas” dele (do “mundo”) mesmo. *Nesse caso, portanto, retirado o Homem do contexto, não haveria*

¹¹⁴ É importante pontuar aqui que essa “forma direta” não se trata de um dado imediato da consciência. Mas, sim, de uma experimentação da criança (em relação ao mundo) que já não esteja mediada pelo corpo materno: ou seja, quando falamos de “forma direta” aqui é no sentido de ser o próprio corpo da criança <<uma vez fora do útero da mãe>> dando com o mundo/universo. Porém, ainda não se trata de uma “relação direta com o mundo” no sentido do dado imediato da consciência, conforme aponta Bergson em “Ensaio sobre dados imediatos da consciência” (BERGSON, 1988).

¹¹⁵ A respeito do “antropocentrismo”, é interessante compreender, conforme Foucault (2007), que o Homem ter se tornado objeto central do conhecimento é um fato recente, ligado ao pensamento moderno dos séculos XVIII e XIX. Antes disso e conforme Foucault (IBIDEM), não havia centralidade do ser humano como categoria epistemológica. Aliás, segundo Foucault (IBIDEM), foi com o Iluminismo e o surgimento das Ciências Humanas que o Homem passou a ser visto como sujeito e objeto do saber. Foucault acredita, porém, que tal episteme pode ser transitória. O que, por fim, é importante apreender sobre tudo isso é que o antropocentrismo é, na verdade, uma construção social e histórica: por isso, não se trata de uma verdade absoluta.

qualquer tipo de “relação”, de modo que esse “universo” também não existiria, tampouco faria qualquer sentido sem esse Homem¹¹⁶.

Sabemos, no entanto, que, como colocam os filósofos Peirce, Bergson e Deleuze, o “mundo” existe (as “coisas”, os “objetos”, os “corpos” existem) independentemente dos Homens. O “mundo” existe e está/entra em relação porque há “coisas”, há “objetos”, há “corpos”, há “entes” nele; há “transformação” nele; **sobretudo, há “tempo” (carne, traço, gesto de “tempo”) nele:** e o Homem pode ser parte disso (desse “tempo” – e, conseqüentemente, – dessa “materialidade”, dessa “transformação”) ou não. Além disso, considerando também a multiplicidade do “mundo”, sabemos que não há um instante (ou seja, é sobre o “tempo”!) sequer no qual tal “mundo” não esteja em “relação” com “algo” (e, concomitantemente, não esteja se transformando: mais uma vez, trata-se da influência, do rastro, do traço, da carne, do gesto, do dedo do “tempo” no “mundo”). Sendo, porém, necessário perceber que cada “relação”, dado o fluxo do “tempo”, dentro deste “mundo” pressupõe o nascimento de uma (única e novíssima) “imagem”.

A “imagem” é, portanto, o nascimento de uma “relação” (a demarcação¹¹⁷ de uma “relação” e de um presente – de um instante – de “tempo”). Um rastro de que, em dado lugar e instante do “universo”, o “tempo” esteve ali (fez-se presente); e, nisso, um “objeto” se relacionou consigo mesmo (é o que chamamos de “afecção” e refletiremos melhor sobre essa situação no decorrer deste capítulo) e/ou com o “mundo”; ou, ainda e, no mínimo, dois “objetos” se relacionaram, no “tempo”, entre si e/ou com o “mundo” (e/ou ainda com o próprio “tempo”). Sejam genéricos e repetitivos, a “imagem” é precisamente aquilo que, dada a presença do “tempo”, torna possível a “relação” (no <<“tempo”>>, sejamos ainda mais repetitivos, presente) de um “A” qualquer (consigo mesmo ou) com “algo” (ou com o próprio “universo” em sua totalidade) ou, ainda, com “vários algos <<corpos, objetos>>” de forma – ou não – simultânea: ou, finalmente, com; e, apenas com, o próprio “tempo”. Mas a

¹¹⁶ Sobre esse absurdo, Bergson argumenta: “é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro. Suprima a imagem que leva o nome de mundo material. Você aniquilará de uma só vez o cérebro e o estímulo cerebral que fazem parte dele. Suponha, ao contrário, que essas duas imagens, o cérebro e o estímulo cerebral, desapareçam: por hipótese, somente elas irão se apagar, ou seja, muito pouca coisa, um detalhe insignificante num imenso quadro. O quadro, em seu conjunto, isto é, o universo, subsiste integralmente. Fazer do cérebro a condição da imagem total é verdadeiramente contradizer a si mesmo, já que o cérebro, por hipótese, é parte dessa imagem. Nem os nervos nem os centros nervosos podem, portanto, condicionar a imagem do universo” (BERGSON, 2011, p. 13-14).

¹¹⁷ Ou seja, a “imagem” é precisamente o paralelo daquilo que, nas ciências, conforme já discutimos no capítulo 1, compreende-se como o “possível, por favor, senão eu sufoco” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 209). Nesse sentido, assim como o fazer científico e suas enunciações, uma “imagem”, portanto, é capaz de encarnar um (novo) universo de sentidos e de escalas – de imagens, de re(a)presentações, de vistas, de parciais – acerca dos objetos observados; não somente construindo, entre o corpo que observa e o corpo que é observado (incluindo, nisso, também a auto-observação), limites, distanciamentos; mas, também, aproximações e constelações.

“imagem” é tudo isso porque é justo ela, somente ela, que permite o acesso, a “relação”, no “tempo”, desse “‘A’ qualquer” (consigo mesmo ou ainda) com tudo aquilo que seja não- “‘A’ qualquer” – incluindo, nesse não- “‘A’ qualquer”, o próprio “universo”; e, também, o próprio “tempo”.

Esmiuçando mais a questão, tentemos *cada um*¹¹⁸ imaginar (literalmente, criar uma “imagem”) e, em seguida, desenhar mentalmente, ou no papel, a figura geométrica de um cubo. Ora, sabemos que, em Matemática, a representação gráfica de um cubo pressupõe sempre uma vista, um referente, um observador. Nesse sentido, é importante também que procuremos compreender como uma “imagem” nunca será a totalidade do cubo ou de qualquer outro “ser” ou “objeto” com o qual tentemos nos “relacionar”: a “imagem” será sempre, e como vínhamos discutindo nos capítulos anteriores, o “cubo-menos”, o “objeto-menos”¹¹⁹ – daquilo que existe (tem corporeidade) e está diante de nós. Não é à toa que, sobre a obtenção da “imagem”, da “representação”, Bergson coloque:

O que é preciso [...] não é iluminar o objeto, mas ao contrário escurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma *coisa*, destaque-se como um *quadro* (BERGSON, 2011, p. 33-34, grifo do autor).

Nesse sentido, é importante compreender que uma “imagem total” de “alguma coisa” ou de “algum objeto” é sempre uma virtualidade imanente¹²⁰ – assim como a ciência ou um “estado da arte” –, um vir-a-ser, uma multiplicidade constituída a partir da soma (heterogênea), no “tempo”, dos “objetos-menos” produzidos pelos diferentes “corpos” – incluindo também a(s) própria(s) “imagem” (“imagens”) que esse “objeto” tem de si –, os quais se relacionaram materialmente (isto é, no “tempo” <<presente>>) com tal “algum objeto” ou com “tal alguma coisa”. E aqui é importante lembrar que as “imagens” que “tal coisa” ou “tal objeto” têm de si – “imagens” estas que, como discutiremos mais à frente, são frutos da auto-observação referente à(s) mudança(s) (transformação, transformações) que “a coisa” ou “o objeto” sofreu no (“tempo”) presente – também são constituintes dessa

¹¹⁸ Fizemos questão de não trazer, na dissertação, a figura de um cubo, uma vez que cada leitor fará nascer, para si, uma imagem única da vista do mesmo. Essa vista pode, inclusive, mudar de perspectiva toda vez que o leitor pensar sobre ou ler a palavra “cubo”. Nunca será o mesmo cubo, nunca serão ocultadas as mesmas faces, sequer será um cubo com o mesmo tamanho, com a mesma cor, com a mesma espessura de linha e, por aí, vai. O que nos leva, rapidamente, a concluir como cada relação no mundo pressupõe o nascimento de uma imagem singular, que jamais poderá ser precisamente repetida.

¹¹⁹ Assim como o “tempo”, o que a “imagem” desvela sobre a relação dos/entre os corpos é exatamente que, dada a relação, dado o nascimento da “imagem”, esses corpos se encontraram e foram transformados: ou seja, mais uma vez, a “imagem” trata-se, por fim, de uma parcial, de um “objeto-menos” imbricado a tal encontro.

¹²⁰ Ver nota de rodapé nº 54.

multiplicidade (imagética, representacional), a qual denominamos “imagem total” (“estado da arte”) de “alguma coisa” ou de “algum objeto”.

Considerando, portanto, o parágrafo anterior, temos que uma “imagem total” de “alguma coisa” só é possível se executarmos um corte no devir geral do “tempo” contemporâneo – e aqui tratamos, mais uma vez, do conceito de “contemporâneo” de Agamben (2010, p. 71-72) – a essa “alguma coisa”: isto é, um corte na “duração” dessa “alguma coisa”; na passagem do “tempo” dessa “alguma coisa”; no ato intempestivo – e sem fim – do “tempo” e da mudança dessa “alguma coisa”. Uma “imagem total” de “alguma coisa” trata-se, portanto, muito mais de uma virtualidade, de um “possível, por favor, senão eu sufoco” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 209 – conforme já discutimos no capítulo 1 – e, nesse sentido, está fadada ao falibilismo.

Assim, temos que uma “imagem total” de alguma coisa, de fato, é muito próxima daquilo sobre o qual conversávamos na seção 1.2 do capítulo 1 (p. 27-43): queremos dizer, uma “imagem total” de “alguma coisa” é precisamente o “estado da arte” dessa “alguma coisa”. Nesses termos, aliás, fazer ciência e apreender o “universo” – criando, para a apreensão, uma “imagem” de tal universo – são atos que se aproximam (se equivalem e se repetem). Não é à toa, pois, que, assim como uma “imagem total” de “algo” é falível, um “estado da arte de um objeto teórico” também o é: e é disso que, inclusive, tratávamos no primeiro e no segundo capítulo quando procurávamos refletir sobre o fato de a ciência ser um “*continuum* de incerteza e indeterminação” (SANTAELLA, 2022, p. 1).

Por outro lado, também é importante perceber como a “imagem” de alguma coisa, quando se trata da “imagem” que um “corpo” tem de um “objeto externo” – isto é, quando se trata uma “imagem” que, para “A”, representa “no lugar de” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89) “não-A”; isto é, quando se trata de uma “imagem” que é “ponte” para a “relação”, no “tempo”, entre “corpos” diferentes (e, sobretudo, externos) entre si – é precisamente e, conforme já conversamos no primeiro capítulo desta dissertação, uma “imagem” (uma fotografia, para nos aproximarmos ainda mais do primeiro capítulo) indireta de “alguma coisa” – uma “parcial” indireta de “alguma coisa”.

Obviamente, e discutiremos mais adiante; e, também, novamente sobre isto neste capítulo, algumas “imagens” podem – inclusive, como também já refletimos no capítulo 1 – nos aproximar não necessariamente de uma “imagem indireta de alguma coisa”, tampouco de uma “imagem-menos” (“objeto-menos”) indireta de “alguma coisa”: mas, sim, da “coisa” (no caso do capítulo 1, do “tempo”) em pessoa: da “coisa” *tal qual em si mesma*. E, no caso do “tempo” (de uma “imagem direta do ‘tempo’”) trata-se, como já dissemos, daquilo que

conhecemos como “imagem-tempo” (direta): e daquilo que, por fim – e mesmo sendo uma “parcial”; afinal, trata-se de uma “imagem” –, é estabelecido com carne de “tempo”; sendo, portanto, o “tempo” através de si mesmo, o “tempo” em pessoa.

Nesses termos, por ora, convém que nos detenhamos em compreender – independentemente se trata de “imagem” direta ou indireta – como a “imagem” está condicionada pelo (“tempo”) presente e pelo tipo de “corpo” (“materialidade”, pela técnica do “corpo”) daquele que observa¹²¹. E o que queremos dizer com o “presente” e o “corpo” daquele que observa? Ora, pensemos no seguinte: sobretudo mentalmente, um quadrado colorido pintado de azul da cor do céu jamais seria o mesmo, por exemplo, para dois membros de uma mesma família, ainda que eles tivessem a mesma idade. Basta compreender que, na tela mental de cada um ou até mesmo na folha de papel em que cada um desenhasse, estaria sempre disposto um quadrado singular, desenhado numa localização específica, rabiscado com uma espessura de linha em particular, pintado num subjetivíssimo tom de cor azul do céu cujas pinceladas (mentais) jamais poderiam ser refeitas em sua plenitude.

É verdade que esse nosso exemplo talvez ficasse mais claro se decidíssemos mudar os (“corpos”: isto é, o aparato técnico de tais “corpos”) observadores: isto é, se pensássemos em membros de uma mesma família, cujas idades (o “tempo” espacializado e indireto – como já discutimos na seção 1.4 do capítulo 1) e os “corpos”; entretanto, fossem diametralmente opostos. Mas, no lugar disso, propomos retomar a mesma situação do desenho do quadrado só que, desta vez, realizada pela mesma pessoa (pelo mesmo “corpo”), em instantes diferentes de um mesmo dia (ou seja, em momentos diferentes do “tempo”; em cortes diferentes no devir geral do “tempo”, da mudança – mudança esta que é, conforme já discutimos, carne; é “corpo” de “tempo”).

Ora, mais uma vez e como já dissemos, teríamos, a cada desenho e instante, um quadrado singular, desenhado numa localização específica, rabiscado com uma espessura de linha em particular, pintado num subjetivíssimo tom de cor azul do céu cujas pinceladas (mentais) jamais poderiam ser refeitas em sua plenitude.

¹²¹ Aqui é muito importante compreender que o “corpo que observa” <<o(s) “objeto(s) observado(s)>> é exatamente aquilo que, na ciência, conhecemos como a superfície sensível: isto é, a superfície capaz de aferir e contabilizar os tais “objetos” (observados; no caso das ciências, os objetos teóricos); os tais eventos. Ou seja, o corpo dos objetos que observam – e, nesse ponto, também precisamos perceber que a materialidade do universo (total) é constituída pela própria materialidade dos diversos corpos dos “entes” (das “coisas”, dos “objetos”) que observam – são como os tais contadores, os tais termômetros, as chapas do negativo fotográfico, dos quais se vale e os quais possui a ciência para criar as suas enunciações.

Nesse ponto, aliás, é importante perceber que temos aqui e, diante da “imagem” nascente, duas variáveis fundamentais: a primeira diz respeito ao fato de que, no mesmo instante de “tempo” ou não, “corpos” diferentes – isto é, ferramentas, técnicas, instrumentos diferentes (e aqui, inclusive, vale a pena levar em conta as sabidas técnicas de reproduções sobre as quais discutíamos no capítulo anterior – a saber, técnicas como o próprio pensamento; a escrita; a pintura; a escultura; as máscaras; o teatro; a fotografia; o cinema) – fazem nascer “imagens”, necessariamente, diferentes. A segunda diz respeito ao fato de que um mesmo “corpo” – isto é, o “corpo” idêntico, a técnica (de reprodução), a ferramenta, o instrumento idêntico –, em instantes diferentes do “tempo”, faz nascer, necessariamente, “imagens” (“parciais”) diferentes.

A criação (o nascimento) da “imagem” de algo está, portanto, intimamente ligada às escolhas, ao presente (ao “tempo”, ao instante do “tempo”) e à singularidade de cada um de nossos “corpos”. É tanto que, se voltarmos ao exemplo do cubo, podemos dizer que, se é possível re(a)presentar graficamente tal figura de várias maneiras, é somente na exata medida da vista, do instante (do “tempo”) e da vontade que (nós, “corpos observadores”; isto é, nós, “técnicos de observação”, aludindo aqui precisamente a “Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX” de Crary (2012) – e, no caso em tela, nós, “corpos humanos observadores”) escolhemos para re(a)presentá-la. *Donde se compreende como a “imagem” que criamos de “algo” é exatamente aquilo que, em dado instante (ou seja, um corte no devir geral do “tempo”), esse “algo” torna atual – isto é, (temporal e materialmente) presente – para quem e através (do “corpo”, da “técnica”) de quem (ou daquilo <<trata-se da nossa carne, dos nossos instrumentos>> que) nós somos*¹²².

¹²² É muito curioso perceber, nesse ponto, que a “imagem” de algo está intimamente ligada a dois pontos: aquele que observa o objeto e o objeto (o algo) por quem aquilo é observado (inclusive, na auto-observação, o objeto que observa precisa criar o seu duplo: isto é, o objeto auto-observado). Nesse sentido, a “imagem” goza da propriedade de ser criação de dois pontos no presente diametralmente opostos: o eu (que observa) e o outro (que é observado). Logo, não é somente da singularidade, do presente e das escolhas dos nossos corpos que nasce a “imagem”; é também e simultaneamente da singularidade, do presente e das escolhas daquilo que nós não somos que nasce a “imagem”. A “imagem”, pois, nasce de mim (de nós) e do(s) outro(s). É por isso que discutiremos mais adiante a questão da “afecção”, caso no qual o “corpo” do eu (do nós) e do outro se tocam (daí o exemplo da agulha): ou, ainda, caso no qual o objeto que observa e o objeto observado são o mesmo “corpo”. Mas, se, como já dissemos, a “imagem” nasce de mim e do outro (ou e do meu duplo); sendo, por isso, contígua a nós dois; não poderíamos dizer, então, que a “imagem” é a própria indiscernibilidade? Ora, para responder a tal questão, não bastaria convir que, se a “imagem” é a exata relação entre os ‘corpos’ (ou os “corpos” e o seu “duplo”); não seria, pois, para os dois “corpos”, a “relação” (a “imagem”, a “fotografia” da “relação”) precisamente a mesma (ou muito parecida); porém, sentida e apreendida de maneira diferente por cada um deles? É partindo desse tipo de raciocínio, inclusive, que podemos intuir como e por que Roland Barthes jamais quis nos revelar a fotografia de sua mãe em “A Câmara Clara” (Barthes, 1984). Afinal, como já discutimos na seção 1.4 do capítulo 1, a fotografia da própria mãe (da mãe tal qual em si mesma), foto a qual Barthes nos oculta; para nós, não seria nada além de uma foto indiferente e/ou genérica, não seria nada além de um *studium*

Dito de outra maneira e trazendo agora a questão da atualidade, só podemos nos relacionar (nos transformar) com algo no presente (inclusive, com o próprio “tempo”) – algo no presente só pode ganhar espessura para aqueles que somos – a partir do momento em que o “tempo” se abre para nós e, concomitantemente, encontramos e escolhemos uma perspectiva, uma forma, uma maneira, uma “re(a)apresentação”, uma “imagem” (um “objeto-menos”) – uma “parcial” – para darmos com esse “algo” (podendo, como já dissemos, esse “algo” ser pura e apenas o próprio “tempo”).

É exatamente o que discutíamos no capítulo 2, quando falávamos sobre a questão da apreensão da realidade material (da apreensão do “universo”) e das relações de tal apreensão com o “tempo” presente. Por outro lado, é também o que discutíamos no capítulo 1 quando refletíamos sobre a importância do fazer científico, das enunciações do tipo “estado da arte” e, acima de tudo, quando tentávamos elaborar uma “parcial” – uma enunciação – a respeito do objeto teórico chamado “tempo” –, a partir da qual pudéssemos, juntos, avançar nesta dissertação.

Isso posto, precisamos perceber que (“tempo”) presente, “imagem” e “relação”, juntamente com vontade de se relacionar – (e) de se transformar – são, conseqüentemente, categorias imbricadas. Não é possível, pois, “imagem” sem (“tempo”) presente; de forma semelhante, não é possível “imagem” sem “relação” (isto é, sem “relação”, sem carne de “tempo”) – sem transformação; afinal, e como já discutimos no capítulo 2, sobretudo, a partir do exemplo de “Lucy” (Luc Besson, 2014), (“humanamente falando”¹²³), não é possível “imagem” sem “tempo” (vivido, sem “tempo psicológico”). Desta forma, quando tocamos o presente (quando sujamos o nosso dedo de “tempo” <<presente>>), conforme já discutimos nos capítulos anteriores, estaremos sempre em “relação” com “algo”; seja esse “algo” nós mesmos; seja esse “algo” um outro – que não nós mesmos –; seja esse “algo” o próprio ambiente; seja esse “algo” o próprio “tempo”.

É, inclusive, muito importante perceber que somos também “imagem” para nós mesmos. É o conceito que Bergson alcunhou de “afecção”: ora, a “afecção” nada mais é do que a “imagem” que temos de nosso próprio “corpo” transformado (do nosso próprio “corpo” no “tempo”); isto é, a forma como percebemos nosso próprio “corpo” exatamente no momento que o observamos no (“tempo”) presente: isto é, no fluxo do “tempo”.

(BARTHES, 1984, p. 110). Enquanto para ele, nessa mesma fotografia, ele encontrava a sua mãe “enfim *tal qual em si mesma*...” (BARTHES, 1984, p. 107).

¹²³ Caso ainda haja dúvidas; e, para melhor compreender do que se trata a expressão “humanamente falando” e as suas relações com o “tempo”, basta reler as páginas 106-112 desta dissertação.

Sendo assim, é sumário compreender como as “imagens” as quais procurávamos encontrar, no capítulo 1, “imagens” estas acerca do “tempo”; as “imagens” que, por fim e, conforme argumentávamos no começo de nossa dissertação, **seriam capazes de provar diretamente que o “tempo” existe (e há) – e, conseqüentemente, provar aquilo que o “tempo” é –: tais “imagens”, nada mais são do que “afecções” do “tempo”**. Donde se percebe a razão pela qual terminamos o capítulo 1 falando não apenas da profundidade de campo – e, através de tal profundidade, sobre a simultaneidade presente em um único e insólito plano cinematográfico; e, nisso, sobre o oxímoro da infância, da vida e da morte presente em tal já mencionado único e insólito plano – em “Cidadão Kane” (Orson Welles, 1941); mas também daquilo que é a carne, é o “corpo” do “tempo”: ou seja, “transformação”, “duração”, “relação”, “paradoxo” e “simultaneidade”.

Tal busca pelas “imagens” diretas do “tempo”, pelas “afecções” do “tempo” também nos lança de volta à discussão que percorremos em parte do capítulo 2: trata-se de entender como as “imagens” – diretas ou não do “tempo” – guardam consigo (nas “imagens”, estão inscritos os) rastros dos “corpos” (das técnicas, dos “objetos de memória”, diria Van Djick) que as produziram. Afinal, se uma “imagem” nada mais é que uma vista (uma “parcial”) – e, mais adiante neste capítulo, discutiremos, precisamente, sobre a questão do “ponto de vista” do “cinema” a partir do exemplo de Vertov –, temos que tal vista (tal “parcial”) declina justamente do “corpo” que, no fluxo do “tempo”, a elaborou (que a imaginou).

Não é à toa, portanto, que, ainda há pouco e neste capítulo, dizíamos: “(‘tempo’) presente, ‘imagem’ e ‘relação’, juntamente com vontade de se relacionar – (e) de se transformar – são categorias imbricadas” (p. 126). Aditivamente, o que é preciso notar agora é que, no ato da imaginação (isto é, criação das “imagens”), “corpo” (técnica), “tempo”, “imagem” e “relação” também são categorias imbricadas. É daí que precisamos procurar entender como a “imagem-tempo” (direta), de que fala Deleuze, é precisamente uma “afecção” do tempo: e, justo por isso, uma “imagem” elaborada com carne, com “corpo” de “tempo”. É daí, portanto, que a “imagem-tempo” (direta), de Gilles Deleuze, apresenta o “tempo” de forma direta: ou seja, é daí também que a “imagem-tempo” (direta) implica sempre “paradoxo”, “transformação”, “relação”, “heterogeneidade”, “simultaneidade”; em outras palavras, implica “corpo” de “tempo”.

Trata-se, por fim, de uma “imagem” muito particular (e excêntrica) na qual o “tempo” – a categoria que Platão tanto afastara da “essência” para que a mesma não degenerasse –, a categoria através da qual (e na presença da qual) os “corpos” se transformam (se diferenciam); ele mesmo, é visto, é imaginado (ou seja, é visto através de uma “imagem”) por

meio de sua própria carne, de seu próprio “corpo”: isto é, através da “transformação”, da “duração”, da “relação”, do “paradoxo”, da “simultaneidade”.

Devém daí (da “corporeidade” do “tempo”), inclusive, o motivo pelo qual a “imagem direta do tempo” pode nos parecer, nos soar tão estranha e, ao mesmo tempo, tão diáfana: é que o seu “corpo” (a sua técnica, a sua linguagem), naquilo que nos inebria, fala, surpreende, acolhe e espanta, foge intempestivamente da normatividade. Devém daí (mais uma vez, de tal “corporeidade”), talvez também, o motivo, e como já falávamos no capítulo 1, a dificuldade de se enunciar o objeto-teórico chamado “tempo”, a dificuldade de se provar que o “tempo” existe: a dificuldade, aliás, de compreendê-lo; e, a partir disso (desse conhecimento), enunciá-lo.

Afinal, como re(a)presentar o “tempo”, ele mesmo, através de sua carne? É precisamente o que nos responde Chris Marker quando – por exemplo e através das “imagens” visuais e sonoras as quais pululam em “La Jetée” (Chris Marker, 1962) – conta-nos a história de um homem marcado por uma “imagem” da “infância”:

[NARRAÇÃO EM OFF – 00:01:52,938 à 00:02:41,670] Esta é a história de um homem marcado por uma imagem da infância. A cena, que o perturbou por sua violência, cujo significado ele só compreendeu mais tarde, ocorreu no molhe de Orly alguns anos antes da Terceira Guerra Mundial. Em Orly, aos domingos, os pais levam os filhos para ver os aviões decolarem. Desse domingo, a criança, cuja história contamos, se lembraria por muito tempo do sol fixo, da estrutura armada no molhe e de um rosto de mulher.

[NARRAÇÃO EM OFF – 00:26:52,983 à 00:27:51,807] De novo no molhe de Orly, nessa tarde quente de domingo antes da guerra, onde ele poderia ficar, pensou, com um pouco de vertigem... que o menino que ele fora estaria ali também, olhando os aviões. Procurou um rosto de mulher, ao fim do molhe. Ele correu para ela. Assim que reconhece o homem que o seguira desde o subterrâneo... compreende que *não havia como escapar do Tempo e que esse momento que lhe haviam concedido ver e que nunca deixara de obcecá-lo era o momento de sua própria morte.*

(MARKER, 1962, grifo nosso)

Ora, no que tange o fato de a “imagem direta do tempo” ser tão estranha, tão excêntrica, tão diáfana, tão terrificante, retomemos também – e, mais uma vez, – o *screenshot* (SCREENSHOT 1, p. 74) de “Cidadão Kane” (Orson Welles, 1941) sobre a qual discutíamos no capítulo 1. Por estarmos diante do “tempo” em pessoa, o que Welles nos revela nesse momento fílmico é a própria “imagem” do “tempo” tal qual em si mesmo: ou seja, trata-se precisamente da simultaneidade (o “corpo”) do “tempo”, da heterogeneidade (mais uma vez, o “corpo”) do “tempo” que experimentamos quando nos é revelado, na película, o que é “Rosebud”. É daí, portanto, que, em tal instante fílmico – em tal quadro –; vemo-nos, como já dissemos no primeiro capítulo, diante do “tempo” ele-mesmo: e, justo por isso, diante da síntese disjuntiva da infância (e da morte) de Charles Foster Kane.

A “imagem direta do tempo” – a qual pode ser caracterizada pelo acontecimento de uma síntese disjuntiva –, aliás, é algo que também observamos em “Flashback” (Pascal Aubier, 1985). Filme este de 2 minutos e 25 segundos. Ora, em tal documentário fictício, temos que Mário, soldado (qualquer) de uma guerra (qualquer), levou um tiro fatal. E, sendo assim, diante de sua morte iminente e, à medida em que Mário perde (sua cor,) seu sangue – e, nisso, as imagens fílmicas vão se descolorindo –, o *eidos* do “tempo”, a “morte”, (BARTHES, 1984, p. 29) devora o nosso protagonista até o seu nascimento... Porém, temos que, precisamente, aí – isto é, aí onde damos com a “imagem” da boca aberta de Mário chorando no exato momento em que ele havia nascido –, tornamos, em espiral, à “imagem” da morte de Mário.

Ou seja, trata-se da “afecção”. Trata-se do “tempo” vendo a si mesmo. É o “isso-foi” de Barthes (1984, p. 115). É a história de Alice que Deleuze nos conta (2015a, p. 3) no início de “Lógica do Sentido”. É, portanto, a simultaneidade: é a ponta do dedo do “tempo” tocando as coisas e deixando-as sem cor. Não se trata, portanto, de docilizar o “tempo” ou apagá-lo como pretendia Platão e já discutimos no capítulo 2. Trata-se, na verdade, de nos revelar o poder que o “tempo” tem de transformar as coisas, de ir e vir: do poder que o “tempo” tem de descolorir os objetos (os seres, os entes) – conforme aponta de Didi-Huberman (2014, p. 7) –; do poder que o “tempo” tem de temporalizar, de transformar (descolorir), transmutar o “mundo” (físico).

É tanto que o exemplo clássico da “afecção” para Bergson é o caso da ponta do dedo pressionada por uma agulha. A imagem de “A” e de não-“A” coincidem, se tornam (disjuntivas e) indiscerníveis. O corpo de onde “A”, o dedo, observa e experimenta o mundo é (quase que) exatamente onde está não-“A”, a ponta da agulha, porque o “corpo” do dedo e o “corpo” da ponta da agulha se encontram e se confundem: é daí que vemos como o (“tempo”) presente se coloca implicando sempre “imagem” e transformação (mudança).

Ora, de forma semelhante, nós tocamos a nossa pele, sentimos o nosso corpo com as nossas mãos, com o nosso olfato, com os nossos ouvidos e, para cada instante (de “tempo”) em que fazemos isso, precisamos de uma nova e única “imagem” daqueles que somos. Mas, logo em seguida, já estamos também transformados: e, assim, teremos sempre novas “imagens” daqueles que somos (é exatamente – e como falamos ainda há pouco – o que Deleuze comenta sobre Alice, em “Lógica do Sentido”)¹²⁴. Afinal, dar consigo ou com algo pressupõe sempre (“tempo” e) transformação: porque assim é o (“tempo”) presente, da

¹²⁴ Ver nota de rodapé nº 60.

mesma forma que assim é o nascimento de uma “imagem” novíssima ou de uma “relação” (isto é, carne de “tempo”) novíssima. Notamos, portanto, a importância do (“tempo”) presente para compreender a categoria da “imagem”. O que nos faz voltar para a questão do recém-nascido já mencionada por Alberto Caeiro.

A noção do que é, pela primeira vez, estar vivo num universo não-uterino; abrindo, pela primeira vez, os olhos e os sentidos para o mundo (isto é, para o mundo do “tempo” – precisamente, o mundo físico do qual, tenazmente, Platão, e como já discutimos no capítulo 2, procurava separar a “essência”), ainda que não nos seja possível elaborar de forma crítica (ou linguisticamente normativa) quando estamos na condição de crianças, é, decisivamente, umas das experiências mais arrebatadoras e transformativas de nossas vidas com relação ao mundo dos corpos, das imagens e do (“tempo”) presente.

Desde nossa concepção até o nosso nascimento (e o restante do decorrer de nossas vidas), todos que, neste mundo (temporal e, por isso, físico) existimos, temos “memória de universo” (isto é, temos o tal baú, de que falávamos no capítulo 2, o tal arcabouço de técnicas e dos registros dos usos – usos estes que, por sermos recém-nascidos, encontram-se ainda em estado virtual – de tais técnicas sobre como apreender o “universo”): por isso, não há, na vida, nenhuma situação para a qual não possamos produzir uma “imagem” e, a partir dela, nos relacionar.

De certa forma, é sobre isso que Bergson falava quando arduamente procurava refletir sobre a árida questão das lembranças puras de um dado “corpo” (sobretudo, de um corpo humano). E o que são as lembranças puras de um dado “corpo”? Ora, as lembranças puras de um dado “corpo” nada mais são do que as lembranças (de tal “corpo”) que jamais estiveram em relação com “algo” (isto é, em relação, primeiramente, com o “tempo” <<presente>>; e, conseqüentemente, com a materialidade transformativa – seja a materialidade transformativa de si, seja a materialidade transformativa de outros “corpos”; seja, por fim, a materialidade transformativa do próprio “tempo”)¹²⁵. São lembranças (de um dado “corpo”) que (ainda) não

¹²⁵ Nesse ponto, aliás, é curioso perceber que, em um bebê – o qual se encontra ainda dentro do útero materno –, como num sonho ou como num estado esquizofrênico/louco (BERGSON, 2010, p. 202-208), os usos (o registro dos usos) das técnicas de apreensão <<de re(a)presentação>> que tal bebê tem da realidade, do mundo físico remetem à ideia de *transformações virtuais* daquilo que conhecemos (e já comentamos no capítulo 2) por “memória pura”. Claro, o bebê no útero materno, pelo simples fato de sua concepção (queremos dizer, o bebê no útero da mãe ainda não nasceu, mas já foi concebido – já há), é uma “imagem do universo” que já teve a sua fenda, para a realidade material, aberta pelo “tempo” (ou seja, o bebê, mesmo no útero da mãe, já é capaz de transformar e de se transformar). O fato é que tal fenda, no entanto, encontra-se reduzida, depurada ou espelhada (isto é, espelhada no sentido de duplicada devido à presença do bebê no útero da mãe), diríamos, enquanto o bebê encontra-se dentro do útero materno. Nesse sentido, poderíamos não somente discutir, mas até escrever um estudo sobre a virtualidade e/ou a atualidade das lembranças puras da “memória” de um bebê ainda no útero da

foram tocadas pelo (dedo do) “tempo”. E isso quer dizer exatamente que a memória pura de um recém-nascido – ou de qualquer objeto que, até então, não tivesse sido dado à luz neste mundo (temporal e, justo por isso, físico) – o dota de uma capacidade (virtual) tal que lhe permite responder a toda e qualquer situação a qual, no curso da vida (e do “tempo”), é-lhe posta.

É justo toda essa capacidade absurda que a “memória pura” (de um dado “corpo”) tem de prover o “ser” de responder a todo e qualquer estímulo – vindo dele mesmo ou de outro corpo ou simplesmente do ambiente ou até mesmo do “tempo” – que lhe é aplicado que torna a categoria da “memória” e das “lembranças puras” tão dependentes do “corpo” e, por sua vez, da atualização e do estímulo do “corpo” no (“tempo”) presente. É também neste ponto em que nasce a “imagem” (ou a “lembração”): ou aquilo que Bergson chamaria de “imagem-lembrança”. *A imagem-lembrança é, pois, o uso que, no (“tempo”) presente, o “corpo” – a técnica – pôde fazer da “lembração pura” para experimentar (o “tempo”, a si mesmo e) o “universo”.*

Não é à toa que, portanto e segundo Crary, que “a temporalidade é um elemento inseparável da observação” (CRARY, 2012, p. 99). Aliás, diríamos mais: não é à toa, portanto, que a categoria da “imagem” é inseparável das categorias da “memória”, do “corpo” e do “tempo”. E isso nos remete precisamente ao “cinema”: ora, falávamos no capítulo anterior de Dziga Vertov e de Orson Welles. Vertov, como já dissemos, procurou enumerar e organizar, já em 1929 (precisamente, em “Man with a movie camera”), certas técnicas – ferramentas – de que dispunha o “cinema” no que tangia à apreensão, ao registro, à sua (isto é, do “cinema”) capacidade de visada, pensamento e montagem da realidade física.

E, assim (isto é, ao nos revelar certas “imagens” da “memória” da linguagem, da técnica, do “corpo” chamado “cinema”), Vertov fundamentalmente nos (isto é, nós, seres humanos) apresentou a novas “imagens” do “mundo material”. Para compreender melhor, vejamos algumas dessas “imagens” (SCREENSHOTS 3, 4, 5, 6 e 7):

mãe. O fato é que, para além disso, o que gostaríamos de pontuar aqui é que mesmo as lembranças puras são diferentes em corpos diferentes, uma vez que corpos diferentes têm, necessariamente, lembranças puras diferentes. E isso ocorre não porque as lembranças puras sejam diferentes em si (isto é, não porque sejam *atualmente* diferentes, sobretudo, se se considera a divisibilidade da “memória total”); afinal, o “ser” (o “uno”, a “memória total”) é o mesmo; porém, o “ente”, o presente dos “entes” é diferente: portanto, bebês diferentes – ainda que gêmeos idênticos e, justo por isso, dentro de um mesmo útero – têm lembranças puras, necessariamente, diferentes, porque o “tempo” é algo vivido no corpo; e, mesmo no caso de gêmeos univitelinos, estamos diante de dois corpos materialmente diferentes porque vivem o fluxo do “tempo” de forma diferente. As lembranças puras de um dado corpo em particular são, portanto, as lembranças puras daquele corpo em particular que jamais se sujaram de tempo – é disso que se tratam, por fim, as lembranças puras de Bergson.



SCREENSHOT 3 – “Man with a movie camera” (Vertov, 1929), acervo pessoal



SCREENSHOT 4 – “Man with a movie camera” (Vertov, 1929), acervo pessoal



SCREENSHOT 5 – “Man with a movie camera” (Vertov, 1929), acervo pessoal



SCREENSHOT 6 – “Man with a movie camera” (Vertov, 1929), acervo pessoal



SCREENSHOT 7 – “Man with a movie camera” (Vertov, 1929), acervo pessoal

Observando tais *screenshots* (SCREENSHOTS 3, 4, 5, 6 e 7), notamos, clara e rapidamente, que “Man with a movie camera” (Vertov, 1929) é capaz de nos revelar não apenas recursos, artifícios inerentes à gramática da linguagem cinematográfica. Sobretudo, Vertov nos revelou, a partir dos já citados artifícios da técnica-cinema, que há lugares, há parciais, há “imagens” do mundo físico invisíveis (obscuras) aos olhos – à técnica corporal natural dos seres – humanos; porém, visíveis aos olhos do “cinema”.

Dito de outra maneira, Vertov, com o seu “cinema-verdade” (*kinopravda*), mostra-nos não apenas “a nossa sombra na parede com a qual vivemos toda a nossa vida e a qual mal conhecemos” (BÁLAZS *apud* ANDREW, 2002, p. 89); mas, mais que isso, ele abre a possibilidade de se pensar o “mundo” (físico), as “imagens” de tal mundo, bem como a “memória” de tais “imagens” do mundo a partir da perspectiva (da parcial, das enunciações) do dispositivo fílmico.

Há, por fim, um mundo cognoscível totalmente inexistente para as técnicas naturais – ou seja, estamos falando precisamente das “próteses de memória” de que trata Van Djick (2007); das técnicas <<de re(a)presentação>> que o Homem é e foi capaz de inventar, conforme falávamos no capítulo 2 e como é o caso do próprio “cinema” – do “corpo” humano. Mundo este para o qual o “cinema” (a técnica “cinema”) é ponte, é “imagem”, é fenda, é abertura, é portal, é moldura, é ponto de vista, é olho (*kine-olho*, segundo Vertov!) para que nós, humanos, possamos não somente acessar, ver, constatar; mas, acima de tudo, para que possamos pensar e imaginar (a respeito de).

Decorre, portanto, de “Man with a movie camera” (Vertov, 1929) que, como bem aponta Deleuze – e em direta consonância com a discussão do *objeto-menos* a qual desbravávamos ainda pouco neste capítulo –, o “cinema” (a “imagem cinematográfica” – isto é, a “imagem” produzida pelo corpo chamado “cinema”) é, antes de tudo, uma “técnica” capaz de mostrar “parciais”, “imagens”, “pontos de vista extraordinários, rente ao chão, de cima para baixo, de baixo para cima, etc.” (DELEUZE, 2009, p. 33). Ao que podemos acrescentar que o “cinema”, em Vertov, não para de querer nos revelar aquilo (a “parcial”, o ponto de vista) que, no “mundo” (físico), é o seu lugar mais iluminado.

E, nesse ponto, precisamos parar um pouco para compreender como, paradoxalmente, o lugar mais iluminado do “mundo” (físico) é sempre “o escoamento do imaginário” (BARTHES, 1989, p. 50); isto é, o seu lugar mais sombrio. E, aliás, sobre esse ponto, Barthes bem nos lembra: “o escoamento do imaginário, [...] o mau lugar é [...] o lugar mais iluminado: ‘o lugar mais sombrio, diz um provérbio chinês, é sempre embaixo da lâmpada’” (IBIDEM). E é por isso que, novamente, tornamos à Bela Bálazs:

Dziga Vertov procurava investigar com o *olho* da câmera de filmar as pequenas cenas de cada dia, aquelas que não se presta atenção. [...] A consciência de penetrar num mundo proibido, de colher palavras pronunciadas à meia voz dá uma estranha e picante sugestão. [...] Fragmentos de *realidade* [...] dizendo aos espectadores: *Olhem, esta é a vida* (BÁLAZS *apud* GRANJA, 1981, p. 70, grifos do autor).

É verdade que o olho do “cinema” em Vertov registra mecanicamente as sensações que a “técnica” – a ferramenta, o instrumento – da retina humana, se pudesse, coletaria; mas o faz indiferentemente (de forma não-humana): e, em consequência disso, de modo normativamente não-representacional. Assim, temos que a arte cinematográfica, em Vertov, “baseia-se na manipulação do tecnicamente visível, não do humanamente visual” (ANDREW, 2002, p. 37). É, portanto, evidenciando o olhar de máquina das “imagens” do “mundo” constituídas pelo “cinema” que Vertov individua, dobra (DELEUZE, 2015b) – e, com isso, produz a sua marca, o seu rastro – suas “parciais” do mundo externo.

Já em Welles, e por mais que ele trabalhe, por vezes, com a opacidade¹²⁶ “cinema” (e, com isso, lembre-nos sempre <<como Vertov>> que não se trata de uma visão humana; trata-se de “cinema”), evidenciar o rastro do olhar de máquina (da “imagem de máquina”, da “imagem impregnada de uma certa técnica”) – tão fundamental em Vertov –, evidenciar o ponto de vista da câmera cinematográfica parece ser secundário. Em Welles, na verdade, temos “imagens” do “mundo” (físico); capturadas através do “corpo-cinema”, porém, rabiscadas pelo “corpo” do “tempo”; e, nisso, impregnadas do duplo e das “potências do falso” (DELEUZE, 2005, p. 155-188): trata-se, por fim, de “imagens” heterogêneas, disjuntivas, “imagens” constituídas de (“corpo”) de “tempo” e “cinema”!

Portanto, uma das maiores marcas e contribuições do “cinema” de Welles (isto é, da “imagem cinematográfica” produzida por Orson Welles) para a humanidade, é, sem sombra de dúvidas, a sua capacidade metalinguística em relação ao “corpo” chamado “tempo”: ou seja, trata-se da capacidade que certas “imagens cinematográficas” (como o caso das de Welles) têm de nos mostrar o (próprio) “tempo” imaginando, pensando a “realidade material” (e até a si mesmo). É daí – e conforme já antecipávamos a discussão no final do capítulo anterior – que vários momentos de seus filmes nos lembram sem parar que não se trata da visão humana da realidade material! Absurdamente!, trata-se da visão do “tempo” acerca da realidade material (e até de si mesmo); visão do “tempo” esta registrada precisamente pela câmera de cinema orson-wellesiana.

Portanto, se o “cinema” de Dziga Vertov nos revelou que há “imagens”, há “parciais” visíveis específica e precisamente aos olhos do “cinema”. Por outro lado, o “cinema” de Orson Welles deu um curto-circuito ainda maior na normatividade (da visão, da apreensão humana das coisas): ora, com as “imagens de Welles”, fomos arrebatados com o fato de que há “parciais”, há “imagens” que só podem ser vistas, elaboradas com os olhos (com o “corpo”, a “técnica”) do “tempo”. E é daí, também, que temos que o “tempo” – assim como todos os outros “corpos” do “universo”, inclusive o nosso próprio corpo humano – tanto é capaz de criar suas “imagens” diretas de si mesmo (daquilo que lhe é interno); como, também, de criar “imagens” indiretas da realidade física (daquilo que lhe é externo).

¹²⁶ Segundo Ismail Xavier (1984) e a respeito de cinema, a “opacidade fílmica” trata-se de quando um filme evidencia seus próprios processos/aspectos formais; dificultando, com isso, a identificação imediata dos(as) espectador(as) com a narrativa. Filmes ditos opacos, portanto, trabalham normalmente explorando a materialidade da “imagem” cinematográfica; a fragmentação da história; a experimentação estética. Assim, enquanto os “filmes ditos transparentes” (XAVIER, 1984) funcionam buscando imergir o público na ilusão da realidade fílmica; os “filmes opacos” (IBIDEM) nos convidam à reflexão sobre os mecanismos da linguagem cinematográfica. E, nesses termos, o(a) espectador(a) – do filme opaco – se torna mais ativo(a) na construção do significado do filme.

Nesses termos, ficamos, ora, diante de um novo problema: se, por um lado, a “imagem” é, como já dissemos e, mais uma vez, repetimos, marca de um “corpo” qualquer, no (“tempo”) presente, em relação com “algo” (ou consigo mesmo); por outro, a “imagem” é também marca da incapacidade que esse mesmo “corpo” tem de estar no mundo em relação com “algo” (e, de certa forma, consigo mesmo). Logo, o que, por fim, uma “imagem” marca são os limites materiais (isto é, inerentes ao próprio “corpo” produtor da “imagem”) de tal “corpo” com relação às “imagens” – as parciais – que ele é capaz de produzir; bem como de tal “corpo” no que tange a tocar, a apreender, a ter (a se relacionar) com “os corpos que lhes são exteriores”: daí a urgência da imaginação!

Explicaremos melhor: *o que a “imagem” pontua é que, para o “corpo”, é imprescindível uma mediação – uma ponte, um atravessamento – para tocar (ter com) o “mundo”; é imprescindível, um ponto de passagem; é imprescindível uma abertura; é imprescindível, pois, uma “imagem”*¹²⁷. Afinal, o “corpo” (a “matéria”) é incapaz de acessar o “mundo físico” (e externo) de forma direta¹²⁸: por isso, uma “imagem” não é somente o elo do nosso “corpo” com o “mundo” (com a exterioridade), mas também das nossas lembranças (de nossa “memória”, conforme falávamos no capítulo 2) com tal “mundo” (com tal exterioridade). Temos então que imaginar é, portanto; e, somente no fluxo do “tempo”¹²⁹, criar pontes, travessias, caminhos, atravessamentos – como diria Deleuze, “rotas de saída” (DELEUZE *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 29-33) – entre os “corpos” (entre a “memória” virtual ou manifestada) e o “mundo físico”.

Uma imagem é, pois, a condição (a fenda, o caminho, o meio, a passagem, a abertura) através da qual “damos com o mundo”. Assim, da mesma forma que uma “imagem” depende de nossas lembranças puras para existir, *nossas lembranças puras dependem da categoria da “imagem” para ganharem uso e se transformarem (do contrário, permaneceriam em estado virtual, assim como no caso do recém-nascido, ainda no útero materno, conforme já*

¹²⁷ Se, por um lado, cada corpo possui uma “imagem” geral que o separa dos outros corpos do universo – e é fato que, para permanecer neste universo, um corpo precisa manter sua integridade material –; por outro, é preciso ver que o que, aqui, nomeamos de “imagem-relação” – isto é, uma “imagem” para tocar o mundo – guarda consigo propriedades de, no mínimo, dois corpos: para sermos didáticos, do corpo que toca o corpo que é tocado, assim como do corpo que é tocado por aquele que o toca. Ora, a “imagem-relação” é, portanto e ainda que contígua a, no mínimo, dois corpos, uma separação, uma distância tomada de cada um deles. E é exatamente por isso que, a todo instante, não temos somente uma “imagem geral única de nossos corpos”, mas, simultaneamente, infinitas “imagens-relação” contíguas a ele.

¹²⁸ É curioso ver que aqui se trata do problema do dado imediato, problema notoriamente abordado por Bergson, principalmente, no Ensaio sobre os dados imediatos da consciência (BERGSON, 1988).

¹²⁹ Ora, não é possível “imaginar” fora do fluxo do “tempo”, nada acontece fora do fluxo do “tempo”. Essa aliás é uma discussão que já explicamos nas páginas 106-112, do capítulo 2.

explicamos neste capítulo)¹³⁰. Nesse sentido, dizemos que, em dado instante do universo, há, para cada “corpo” (para cada técnica), uma respectiva “imagem”. Isso porque cada “corpo” – cada técnica – é, conforme já discutimos no capítulo 2, uma forma única de “memória pura manifestada”: donde cada “corpo” é, na verdade, uma “imagem” – uma parcial – única, no presente, de “memória pura manifestada” (cada “corpo” é, portanto, uma enunciação, uma “imagem” da “memória” no “tempo”). Isto é, a “imagem geral de cada corpo”, coisa ou objeto é, na verdade, uma forma única de “memória pura transformada no tempo presente”.

Uma imagem, portanto e no fluxo do “tempo”, nasce do(s), para o(s) e em relação ao(s) corpo(s). Ou seja, não é somente das propriedades do “corpo do objeto observado” de que depende a formação de uma “imagem”, tampouco da capacidade de observação do “corpo” que observa o objeto observado; mas, sim e, da relação (no fluxo do “tempo”) que se estabelece através desses e entre esses “corpos” no dado instante do nascimento da “imagem”. É tanto, por exemplo¹³¹, que, se tentássemos idealizar a “imagem” que formaria, de uma bolinha vermelha luminosa, um observador míope, no momento em que, à noite, o mesmo caminhasse em direção a ela; facilmente seríamos capazes de dizer como e por que a “imagem” da bolinha dependeria não só da intensidade de luz que a mesma emitisse ou do fato de, no momento da observação, o observador estar com ou sem seus óculos; mas, também e curiosamente, do fluxo do “tempo”, da velocidade relativa, da distância e da luminosidade indissociáveis (deles e) do ambiente entre eles.

Por isso, inclusive, com ou sem óculos, tal “imagem” mudaria e se tornaria cada vez mais nítida a depender da luminosidade do ambiente e, ainda, à medida que o nosso observador míope se aproximasse da bolinha e fosse diminuindo a sua velocidade com relação à mesma. Ora, dentro desse contexto, é preciso procurar compreender como a bolinha também é capaz de formar uma “imagem” do “observador” míope. Nesse sentido, aliás, é muito interessante perceber que essa outra (nova) “imagem” – desta vez, a “imagem” formada pela bolinha –, assim como a formada pelo observador míope, também estaria condicionada à distância, à velocidade relativa, ao fluxo do “tempo” e à luminosidade indissociáveis (deles e) do ambiente entre eles.

¹³⁰ É muito importante entender que, se a memória pura não se manifestasse, no presente, na forma de corpos ou de imagens singulares, ela jamais poderia se transformar e crescer. Desprovida de corpo, a memória pura pode até ser capaz de se diferenciar de direito, mas jamais é capaz de se diferenciar de fato. Isso porque o corpo, a matéria, a imagem marca justamente a divisão factual da memória: e somente tal divisão permite que corpos diferentes se relacionem. Do contrário, estaria a memória pura confinada a se relacionar, de forma limitada, sempre consigo mesma: com isso, manter-se-ia eternamente pequena, finita e imutável.

¹³¹ Esse exemplo, aliás, mais uma vez, remete à discussão ao qual percorremos ao trazer o filme “Lucy” (BESSON, 2014) para a nossa pesquisa. Ver, portanto e novamente, capítulo 2 (ver p. 106-112).

É por isso, inclusive, que dizíamos que tão importante quanto os “corpos” envolvidos no nascimento de uma “imagem” é a relação, o ambiente, o “tempo” entre eles: isto é, o fato de eles se encontrarem, no “tempo” (presente), num universo infinito não só em relação a eles mesmos (isto é, um com o outro); mas, também, em relação a tantos e tantos outros “corpos” e “imagens” – e, por isso, em relação a tantas e tantas camadas de “tempo” – (e) de transformação –; camadas estas inerentes a esses tantos e tantos outros “corpos” e “imagens”. Portanto, temos que os elementos “tempo” e “materialidade” corporal são fundamentais e imprescindíveis para o ato de “imaginação” (de criação, de nascimento de uma “imagem”).

Nesses termos, podemos, finalmente, compreender como, a cada instante (de “tempo”) e para cada nova “relação” (a qual também pressupõe “tempo”), seja consigo ou com outro(s) “corpo”(s); o “corpo” terá sempre uma nova “imagem” de si e para o(s) outro(s). Por conseguinte, entendemos também que é justamente a presença singular do(s) “corpo”(s) envolvido(s) na “relação”; além da “relação”, do ambiente e do “tempo” (das camadas de “tempo” – incluindo o próprio presente) entre os mesmos, que determina tanto a transformação do(s) corpo(s), assim como o caráter único e irrepetível de cada “imagem”. *Donde se pode concluir que o surgimento e as propriedades de uma “imagem” em particular, inclusive no caso da “afecção”, estão condicionados à presença no “tempo” <<presente>> de não somente um, dois ou alguns corpos; mas, sim, à presença muitos, de vários corpos (porque, mesmo no caso uma “afecção”, o corpo está necessariamente em relação a “algo”, e este algo é o “universo” e/ou o próprio “tempo”.*

É a partir disso, inclusive, que conseguimos apreender como a “imagem total da memória pura” cresce e se manifesta de forma descontroladamente diferente¹³² a cada novo instante (de “tempo”) e a partir de um número muito grande e desconhecido de “corpos”. E é sobre isso, aliás, que Bergson procurava argumentar quando afirmava que o “universo” é, na verdade, o “conjunto total de imagens”:

Atenhamo-nos às aparências, vou formular pura e simplesmente o que sinto e o que vejo: *Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens, que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares.* (BERGSON, 2011, p. 12).

Ou seja, se, por um lado e partindo do princípio de que a “memória” ou o “universo” nada mais é do que um conjunto de “imagens”, precisamos nos esforçar para entender como nada aconteceria, nem tampouco seria produzido de novo nesse e/ou para esse “universo”, se o mesmo não fosse dotado da capacidade de se manifestar, no (“tempo”) presente e de forma

¹³² É curioso aqui perceber que a ideia de que “a ‘imagem total da memória pura’ cresce e se manifesta de forma descontroladamente diferente” (p. 143 desta dissertação) solapa completamente as teses de Platão de uma “essência” imutável (teses platônicas estas sobre as quais conversávamos no capítulo 2, p. 78-121).

singular, em outras novas “imagens”; por outro e desta vez mais complexo, precisamos também procurar compreender como é justo com um número desconhecido dessas “outras novas imagens” em particular que o “universo” (isto é, a “virtualidade total”, a “memória total de todas as coisas”), para crescer e se transformar em algo realmente novo, haverá (necessariamente) de, no fluxo do “tempo”, entrar em relação com.

Dito de outra maneira, a transformação (“temporal”) e, por consequência, a sobrevivência do universo (da “memória total”) estão intimamente ligadas às “imagens” em particular nas quais tal universo se manifesta¹³³: seja porque, nelas, ele se atualiza (no “tempo”); seja porque, a partir da relação com um número desconhecido delas, ele se modifica (no e através do “tempo”). Donde podemos concluir que, para a permanência do “universo” (da “memória”), tão importante quanto a sua manifestação em “imagens”, é exatamente a sua relação com tais “imagens”; e, mais que isso (e contrariamente a Platão), a existência do “tempo” – e das transformações – em tal universo.

Vem daí a dupla-complexidade das “imagens-lembrança”: não é somente das lembranças puras do universo que o “universo” (e “memória <<total>>”) se manifesta em suas “imagens-lembranças”; mas é também e, sobretudo, de tais e/ou em relação com tais “imagens-lembranças” (uma vez) manifestadas que ele se transforma e se manifesta (corporeamente), no “tempo”, em outras novas “imagens-lembranças”. E é justo nesse sentido que as “imagens-lembrança” – ou, melhor, as certas “imagens” particulares de que falava Bergson –, marcam duplamente a condição de existência do “universo”.

Ora, o caso do recém-nascido que procuramos abordar, desde o início deste capítulo, remete exatamente a esse raciocínio da dupla-complexidade das “imagens-lembrança” com relação à existência – e à sobrevivência – do “universo”. Findos os nove meses de gestação, o que se denomina por “mundo exterior da criança” está, por ora, extremamente abreviado¹³⁴; logo, em nada faria sentido a permanência daquele corpo infantil dentro do útero da mãe. Sobre essa situação, aliás, não é de se estranhar que possamos seguramente dizer: não fosse dado à luz, o bebê haveria de atrofiar e, conseqüentemente, morreria¹³⁵.

¹³³ Ou seja, nesse ponto, podemos indubitavelmente dizer – tendo em vista tudo o que já discutimos até aqui – que o “universo” se suja de “tempo” no preciso momento em que a “memória” (que o “universo”), no fluxo do “tempo”, se manifesta: e daí, obviamente, tal “universo” também transforma; se transforma e se vê transformado.

¹³⁴ Ver notas de rodapé nº 72 e 73.

¹³⁵ Ora, o bebê, caso não nascesse, ficaria apartado do contato direto com o “mundo” e com o “tempo” – daí por que atrofiaria; e, conseqüentemente, morreria.

Isto posto, interessa então refletir rapidamente sobre o “cinema”: afinal, a partir do exemplo do bebê, podemos muito bem pensar na questão da linguagem cinematográfica sobre a qual falávamos, principalmente, no capítulo 2. Ora, o dito bebê demora nove meses para ser não apenas gestado; mas, também e acima de tudo, para ser/se tornar dotado de ferramentas <<fonemas, códigos, técnicas, linguagens>> orgânicas (a saber, ouvidos, boca, nariz, mãos, pés, estômago, intestino, cordas vocais, olhos etc.), através das quais – e somente através das quais – se lhe torna possível criar “imagens” do mundo; estar nele e, especialmente, transformar e autotransformar dentro dele. E é justamente por isso que o bebê precisa ser expelido do útero materno: isto é, precisa desterritorializar¹³⁶ do corpo da mãe; e precisa de tal desterritorialização (de tal rota de fuga, de saída do “corpo” da mãe para o mundo externo) porque a criança (na condição de corpo independente do da mãe – e mesmo quando ainda se encontra dentro desse “corpo” materno) carece de exercitar os seus códigos; carece de manejar as suas técnicas, as suas ferramentas corporais; carece de exercitar o seu corpo; carece de ser/estar/experimentar o mundo de forma “direta”: isto é, sem as tais metáforas, sem as tais mediações (estabelecidas a partir) do corpo da mãe.

Nesses termos, se a criança não fosse dada à luz, as técnicas (a saber, ouvidos, boca, nariz, mãos, pés, estômago, intestino, cordas vocais, olhos etc.), constituídas materialmente no “corpo” da criança durante o período de gestação, iriam fenecer e minguar; e, por fim, como no caso do “cinema”, antes da década de 1940 e conforme apontam Deleuze e Bazin, tal criança não passaria de “fotografia animada” – isto é, teria códigos; mas não teria qualquer registro independente sobre o manejo de tais códigos; não teria, por fim, qualquer gesto criativo <<qualquer individuação (DELEUZE, 2015b)>>, para sermos bem precisos e trazermos Deleuze para este parágrafo>> no uso de tais códigos, de tais ferramentas de linguagem –; não passaria, afinal, de um protozoário, o qual, enquanto não atrofiasse, estaria realizando nutrição heterotrófica através do corpo da mãe.

Logo, não é difícil compreender como somente ser dado à luz (e, consequentemente, poder se desenvolver em termos de linguagem, de ferramentas corpóreas) e, consequente e diretamente, “dar com o universo” e com o “tempo” – ambos, desta vez, em suas totalidades – garanta à criança que ela sobreviva, se relacione, se manifeste, se transforme e cresça. Justamente por ser dotada de suas lembranças puras; e, em tendo nascido, estar exposta (no “tempo”) a um mundo (externo) de “corpos-imagens”, cuja totalidade já não se encontra mais reduzida (ou, ainda, atravessada) pelo corpo materno; a criança, agora, será capaz de produzir

¹³⁶ Ver nota de rodapé nº 36.

diretamente (isto é, sem as refrações do “corpo” da mãe) suas próprias “imagens-lembranças”, relacionar-se com as mesmas e também com as “imagens-lembrança” do “mundo” (e do “tempo”); e, exatamente em tais condições, a criança poderá crescer e sobreviver.

Mas, se os casos do recém-nascido e do “universo” (da “memória total” e da apreensão da “realidade material”) se assemelham e, aparentemente, em nada se acrescentam, o que nos leva exatamente a retomar o caso da criança em vias de nascer (bem como do bebê no útero) tantas vezes ao longo de nosso texto? Para responder a tal pergunta, basta ver que, em particular, o exemplo do bebê (em vias de nascer) nos chama atenção por dois motivos: o primeiro e mais óbvio, deve-se ao fato de que, dada a sua estreia no universo das “imagens-lembrança”, a compreensão infantil do mundo ainda se distancia muito daquilo que normativamente esperamos – ou seja, para uma criança (principalmente, recém-nascida), é como se faltasse a capacidade de, com rapidez, reparar (por reconhecimento), de fato, nas situações (e nos objetos) e, daí por isso, fosse-lhe impossível reter uma lembrança muito clara (isto é, uma “imagem” mais normativa, mais socialmente construída dos “objetos”) ou até, quem sabe, crítica (crítica no sentido daquilo que é uma crítica social; isto é, um pensamento por analogia a partir de um repertório socialmente construído: isto é, uma reprodução social e, nisso, um pensamento muito problemático em termos nietzschianos) delas.

O segundo, mais curioso, mas igualmente próximo ao primeiro motivo, deve-se ao fato de que, por possuir poucas “imagens-lembrança” (e aqui consideramos que, mesmo no útero, a criança pôde criar algumas “imagens-lembranças”, ainda que tais imagens sejam permeadas pela materialidade do “corpo” da mãe), sendo, por isso, de alguma forma, inapta a reconhecer e criar rapidamente as “imagens” (e os “corpos”) da realidade exterior.

Tais motivos postos, temos que uma criança (principalmente, recém-nascida e em seus primeiros anos de vida), normalmente, é mais predisposta do que um adulto a mergulhar pelo e se demorar no mundo da criação das “imagens”. Nesse ponto, é curioso reparar que o repertório infantil de “imagens-lembrança” é, dado o estado pré-normativo em que se encontra a criança, sensivelmente limitado: dito de outra maneira, ainda muito pequeno. Em outras palavras, a criança, por ter poucas “imagens-lembranças”, opera pouco por reconhecimento e por “memória-hábito” (BERGSON, 2011); o que termina por fazê-la recorrer bem mais às suas lembranças puras.

É por isso, aliás, que, nas crianças, não costumam se dar de forma automática nem o seu processo de reconhecimento do “mundo físico”; nem, tampouco e por consequência, o seu processo de produção de “imagens” referentes aos objetos e às coisas que, no universo, a mesma observa. Mas é justamente devido a tais “limitações” (“imagéticas”) que uma criança,

contrariamente a um adulto, é capaz reter de um objeto uma “imagem” mais próxima daquilo que os “objetos”, de fato, são: nesses termos, o estatuto da “imaginação” <<isto é, da criação de “imagens”, de re(a)apresentações>> na infância – e, em particular, nos primeiros anos de vida de um ser humano – parece muito se aproximar daquilo que Bergson comumente chama de “dados imediatos da consciência”.

Usando o conceito de Deleuze e Guattari (2013, p. 140) proposto em “O que é a filosofia?”, precisamos compreender como uma criança é capaz de desacelerar mais o “mundo físico” e os “objetos”: uma criança (voluntária ou involuntariamente) provoca mais pausas, mais descontinuidades, mais diferenciações na “realidade material”. Uma criança, portanto, no fluxo do “tempo”, no ato de “imaginação infantil”, opera mais por diferenciação do que por repetição: ou seja, mais por criativo do que por reconhecimento (BERGSON, 2011).

Em detrimento disso, porém, na criança, a linguagem (normativa e humana) ainda não está totalmente desenvolvida. Por isso, a criança não costuma ser capaz de enunciar aquilo que, ao contrário de um adulto, sem tanta dificuldade, a criança, somente a criança, parece ser capaz de experimentar, conhecer e sentir. E aqui temos talvez – e como já falávamos no começo deste capítulo – o motivo pelo qual, quando somos recém-nascidos, ou ainda muito crianças, a questão de perceber o “mundo” parece não nos caber ou remete a algo que nos falta. Dito de outra maneira, precisamente, não é que perceber o “mundo”, na pequena infância, não nos caiba; na verdade, é que a linguagem (normativa) para enunciar tal “perceber o mundo”, nessa fase de nossas vidas, ainda nos é muito ralinha: ainda nos é muito incipiente (ainda está se desenvolvendo).

Nesses termos, é preciso compreender como o paradoxo entre, por um lado, o próprio nascimento da criança junto à sua capacidade única e infantil de experimentar, conhecer e sentir o “mundo”, os “objetos” e as “coisas”; e, por outro lado, a veredice da criança para o mundo da linguagem (adulta, humana e normativa) através do qual (e, prioritariamente, através do qual) nós, seres humanos, adultos (isto é, motor e socio culturalmente desenvolvidos), passamos a ser capazes de enunciar discursivamente as nossas experimentações de infância, os nossos conhecimentos e as nossas sensações do “mundo”, dos “corpos”, dos “objetos” e das “coisas” tão próprios à infância; nos remete direta e perfeitamente ao oximoro entre, por um lado, o nascimento do “cinema” e dos seus fonemas; e, posteriormente e por outro lado, a revolução da linguagem cinematográfica, conforme temos discutido ao longo desta dissertação.

E aqui é sumário que se compreenda que, se, por um lado, a invenção e os primeiros filmes dos irmãos Lumière, em 1895, bem como os experimentos de Vertov em 1929, por exemplo, aproximam-nos da apreensão do “mundo” na infância (isto é, apreensão do “mundo” a partir de vistas, perspectivas inusitadas e distantes do corriqueiro e normativo) – apreensão esta sobre a qual estamos falando desde o começo deste capítulo – e dos dados imediatos da consciência de que trata Bergson (1988) – e, nesse ponto, é curioso notar que não é por acaso que Jean Epstein era tão apaixonado pela fotogenia¹³⁷ –; por outro, temos que a capacidade de dizer, a capacidade de enunciar aquilo que o “cinema”, somente o “cinema”, experimenta, apreende e sente – a capacidade, inclusive, de fazer metalinguagem a respeito do próprio “cinema” e das sensações cinematográficas a respeito da realidade material, bem como do campo das artes como um todo (ou seja, trata-se de metalinguagem a respeito do que outros “corpos”, como é o caso do “tempo”, são capazes de enunciar e sentir) – está intimamente imbricada com aquilo que Bazin reflete como sendo “revolução da linguagem cinematográfica” (BAZIN, 2014, p. 95-112); enquanto, para Deleuze, trata-se mais *especificamente do surgimento da imagem-tempo (direta), das crises da imagem-ação, da aparição das “potências do falso”* (DELEUZE, 1983 e 2005)¹³⁸.

É verdade que iniciamos esta dissertação falando das dificuldades e limitações (o que é possível enunciar? O que é possível enunciar sobre o “tempo”?) não somente do discurso científico, mas especificamente dos enunciados sobre o “tempo”. Dizer, enunciar, organizar um discurso científico, nesses termos – e conforme discutimos no capítulo 1 –, nem sempre é algo da ordem do “natural”. A depender daquilo que pretendemos enunciar, organizar na forma de discurso, como é o caso do “tempo”, podemos nos aproximar de muitas aporias.

Ocorre que, em tais casos – isto é, em casos de aporia – é preciso criar caminhos, construir pontes e atravessamentos (anti-normativos e anti-naturais) até que nos seja possível enunciar algo (incluindo a própria aporia). É preciso também esgarçar a linguagem – é preciso esgarçar as técnicas através das quais elaboramos as nossas enunciações – até que consigamos dizer, gaguejar, enunciar algo. Ora, uma das formas de constituir atravessamentos para falar do “tempo” (e suas aporias) é justamente, na condição de adultos, emularmos a própria “infância” (ou partirmos da “própria” infância), assim como nos valermos das mais diversas

¹³⁷ Segundo Jean Epstein, a “fotogenia” trata-se de uma capacidade única de o cinema de revelar aspectos invisíveis da realidade. Assim, de forma breve, a “fotogenia”, conforme define Epstein (1974-1975), seria “tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique” (“qualquer aspecto das coisas, dos seres, das almas, que eleve sua qualidade moral através da reprodução cinematográfica” – livremente traduzido).

¹³⁸ Ou seja, são temas tratados em “Cinema 1” (DELEUZE, 1983) e “Cinema 2” (DELEUZE, 2005).

técnicas de reprodução, sobre as quais falávamos no capítulo anterior: ou seja, trata-se de se valer da “memória total”.

Temos, portanto, que a emulação da própria – da mesma forma que o (re)encontro com a – infância, como é o caso do princípio e do fim do filme em “La Jetée”, talvez seja a ponte, a técnica, a travessia, o portal, a imagem através da qual um adulto normativo (ou seja, um ser humano dotado de linguagem normativa <<e humana>> desenvolvida) pode acessar locais demasiado inacessíveis: como é o caso de certos locais do todo do “tempo”. Isto é, o passado, o presente e o futuro; logo, o “tempo”: enfim, a “multiplicidade” ou uma das formas (das manifestações) do “tempo” em pessoa.

A questão é que o procedimento de emular a própria infância ou, de certa forma, reencontrá-la para, com isso, acessar o todo do “tempo” – bem como categorias que lhes são imbricadas: a saber, a “memória”, a “imagem”, a “infância”, a “vida” – pode nos conduzir ao *eidos* do Tempo: isto é, à morte, segundo Barthes (1984, p. 29). É o que nos remete precisamente àquilo que discutíamos no primeiro capítulo. O retrato <<a “imagem”, a re(a)apresentação>> de uma menina e de seu irmão, ambos ainda crianças, fotografados no Jardim de Inverno, finalmente, restituía, para Barthes, a doçura da mãe dele. Por lado, essa mesma fotografia <<essa mesma “imagem”>> da infância da mãe de Barthes, conforme também já discutimos, fizera-o remontar o “tempo”; e, assim, perder a sua mãe duas vezes. Relembremos:

Os gregos entram na Morte caminhando para trás: o que tinham diante deles era o passado. Assim, remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. [...] Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes de sua morte [...], cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma criança. [...] É verdade que eu então a perdia duas vezes, em seu cansaço final e em sua primeira foto, para mim a última, mas foi então também que tudo oscilava e que eu a reencontrava enfim *tal qual em si mesma*... (BARTHES, ano, p. 106-107).

Ora, sabemos que, no processo adulto e normativo de apreensão da realidade, a condição de referência para a produção de uma “imagem” é, quase sempre, o pragmatismo: logo, dizemos que, para um adulto, o que importa na formação de uma “imagem” do mundo exterior não é exatamente o que os objetos observados são ou emanam de fato (não importam os dados imediatos de tais objetos); mas, sim, aquilo que, pragmática e cognitivamente, interessa ao corpo do adulto, além de ter utilidade para o mesmo. Tal ponto, inclusive, reforça o que já havíamos discutido anteriormente neste capítulo, quando trouxemos o exemplo do desenho do cubo: a “imagem” de um objeto é sempre um “objeto-menos” na exata medida da vista, do instante e da vontade que, sobretudo, nós, adultos, escolhemos para representá-lo.

Conforme já dissemos, no entanto, uma criança, ao contrário de um adulto (pragmático), desacelera mais. Assim, as imagens dos “objetos” que formam as crianças costumam gozar daquilo que Bergson costumava chamar de “duração”; isto é, gozam de uma multiplicidade tal que remete essencialmente a três propriedades: “da continuidade, da simplicidade e da heterogeneidade” (DELEUZE, 2012, p. 32). Queremos dizer, as “imagens” dos “objetos” que formam as crianças gozam daquilo que:

[...] mais precisamente, é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza (IBIDEM).

Em outras palavras, a criança, dado o seu estágio de desenvolvimento corpóreo, sociocultural e linguístico – e, daí, também a sua ainda resistente falta de pragmatismo –, termina por se demorar – isto é, por se demorar mais do que normativamente um adulto médio se demoraria – em seu processo de apreensão da realidade: ou seja, em seu processo de relação com o “mundo” e, por conseguinte, com os “objetos” desse “mundo”. Onde podemos observar uma maior propensão do corpo (e do pensamento) infantil, ao contrário da do corpo (e do pensamento) adulto, para ter, de fato, com o “universo”, relações menos depuradas de linguagem normativa; e, por isso, mais preenchidas não somente da materialidade do “mundo externo”, mas, também, mais preenchidas da própria materialidade do “tempo”: e, daí, prenhes de simultaneidade, de transformação, de heterogeneidade.

Ocorre que, como em Chris Marker e “La Jetée” – e trataremos melhor disso no capítulo 5 –; e, também como em Bergson e Deleuze, não temos, neste capítulo, tampouco nesta dissertação, qualquer compromisso em hierarquizar “imagens” da “infância” em detrimento das “imagens produzidas na vida adulta”: o que nos interessa aqui é, na verdade, compreender tais “imagens”, saber identificá-las e refletir sobre a síntese disjuntiva das mesmas.

Dizemos isso, aliás, levando em conta que, em “La Jetée”, também não se trata de hierarquizar as “imagens” do homem e da criança que ele foi: o que o filme nos propõe é justamente o contrário disso. Em “La Jetée”, o que Marker insistentemente nos pede é para que dialetizemos as imagens: isto é, não se trata somente de aceitar; mas, acima de tudo, trata-se de compreender que não podemos e nunca poderemos fundar uma travessia ou criar uma “imagem” que homogeneíze a infância e a morte do protagonista de “La Jetée”.

De forma semelhante, “La Jetée” não se trata de uma busca por homogeneizar as imagens sonoras, as imagens visuais, as imagens fotográficas, as imagens cinematográficas. Isso, aliás, também é algo que nos remete à “infância”: afinal, quando somos crianças, a

linguagem, para nós, não se trata de um panteão no qual as diferentes técnicas de imaginação estão hierarquizadas. O modo como uma criança, sobretudo, no começo de sua infância, habita e apreende o “mundo”, lembra-nos muito do “Corpo sem Órgãos (CsO)” de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012a). Isto é, do corpo através do e com o qual podemos “caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 13).

É daí que, no capítulo 4, gostaríamos de retomar Bergson e Deleuze para pensar não somente sobre “tempo”, “memória” e “cinema”; mas, principalmente, para refletirmos sobre o cinema híbrido; e, nisso, finalmente, chegarmos ao capítulo 5, no qual falaremos exaustivamente de Marker, de “La Jetée” e de suas relações com o “tempo”, a “memória”, a “imagem”, as “técnicas multiartísticas” e o “cinema” (multimidiático: isto é, híbrido; precisamente, feito de “imagens heterogêneas”). Sendo assim, passemos ao próximo capítulo...

CAPÍTULO 4

No coração de Gilles Deleuze:
ou na asa das “imagens heterogêneas”

[...] Tudo é mobilidade? Heráclito diz “sim”;
 Parmênides, “não” etc. Mas pagamos um
 preço alto por essas vantagens. Pois o sim e o
 não são possíveis [...]

(Henri Bergson, 1902)

.....

4.1 Introdução ou Preâmbulo

Sabemos que, há quase 20 anos, no Centro Georges Pompidou, o filósofo Elie During propôs e leu o seu criativo trabalho filosófico intitulado *Três cartas inéditas de Bergson a Deleuze*¹³⁹ (Elie During, 2005). É verdade que tais cartas são fictícias, mas, dez anos após a morte do grande mestre Gilles Deleuze, During precisou idealizá-las justamente para que não esquecêssemos: se queremos trabalhar com Deleuze, é preciso, antes de tudo, que entendamos o seu método e, para tanto, é preciso que tomemos o método bergsoniano como referência.

Aliás, se nos demormos no conteúdo das três cartas, veremos que, mesmo após quase 20 anos, há nelas uma chama que é atual e reincidente com relação à maneira através da qual tomamos esses dois filósofos tão importantes, e que talvez também tenha movido During a imaginá-las: muitas vezes – quando não, quase sempre - os projetos de Henri Bergson e Gilles Deleuze são mal compreendidos uma vez nos falta primazia metodológica ao acessá-los. Dizemos isso, inclusive, levando em consideração a análise que fizemos, no primeiro capítulo, das 41 teses e dissertações, encontradas na BDTD e que traziam, no título de suas pesquisas, os descritores “cinema” e “tempo”.

Por outro lado; e, apesar dessa dita “má compreensão”, sobretudo e conforme já discutimos também no capítulo 1, Gilles Deleuze é um dos autores mais citados na maior parte dos trabalhos acadêmicos de estética/arte/cinema/etc., dos quais temos ciência da publicação, e que tratam, principalmente, de temas como “cinema”, “tempo”, “filosofia”. Isso posto, parece-nos interessante pensar sobre alguma maneira, quiçá uma maneira até mais humilde, de nos aproximarmos da filosofia deleuziana.

Mas como afirmamos algo que, logo de saída, parece tão preocupante? Poderíamos pensar no caso de Foucault para responder a essa questão; uma vez que, assim como Deleuze,

¹³⁹ Tais cartas foram publicadas na Revista *Critique* (2008/5 – nº 732, subtítulo desta edição como sendo *Bergson en Bataille*), com o título original de *Trois lettres « inédites » de Henri Bergson à Gilles Deleuze* e estão disponíveis em português na internet (<https://shs.cairn.info/revue-critique-2008-5-page-388?lang=fr>), acesso em 22/02/2025.

Michel Foucault é base teórica para uma sorte de grandes trabalhos publicados em nossa empírica área da interdisciplinaridade.

Contrariamente a Gilles Deleuze, no entanto, a maior parte de nós tem consciência, por exemplo, do método utilizado por tal teórico; tanto é que, por exemplo, numa rápida leitura de Jonathan Crary; Geoffrey Batchen; entre outros, facilmente, identificamos que “este teórico usa o método da arqueologia proposto por Michel Foucault” e, conseqüentemente, a nossa relação com aquele texto torna-se mais fluída.

Infelizmente, porém, não podemos dizer o mesmo sobre Gilles Deleuze e, ainda menos, sobre Henri Bergson – no caso de Bergson, aliás, conforme tratamos no capítulo 2, é notório como se é suprimido – por boa parte dos(as) leitores(as) e comentadores(as) – o domínio (conhecimento) do filósofo sobre Filosofia Grega e Latina a partir do qual é elaborada a formidável crítica de Bergson a Platão no que tange, principalmente, à categoria do “tempo”, da “memória”, da “essência”.

Mas o fato é que parte da filosofia de Gilles Deleuze pauta-se por retomar/fazer renascer a proposta bergsoniana, na medida em que Deleuze é um filósofo na acepção mais rigorosa da palavra: Gilles Deleuze tem um projeto lógico através do qual todo o seu pensamento funciona. Ou seja, ignorado o método de Deleuze, caminha-se para a incompreensão da sua filosofia ou passa-se a compreendê-la mal (e/ou por pedaços) porque de forma não primada, o que conduz aos *erros lógicos*¹⁴⁰ dos quais Bergson e Deleuze tanto procuraram fugir. E ainda sobre esse ponto da presença do bergsonismo na filosofia deleuziana, gostaríamos, aliás, de compartilhar uma confissão do próprio Deleuze: “sinto-me bergsoniano, quando Bergson diz que a ciência moderna não encontrou a sua metafísica, a metafísica da qual ela tinha necessidade. É essa a metafísica que me interessa” (DELEUZE, 2018, p. 80).

Nesses termos, queremos enfatizar o tema da primazia metodológica porque, se pensamos na cronologia da obra deleuziana, veremos que, por exemplo, livros como “Cinema 1 – A imagem-movimento” (1983) e “Cinema 2 – A imagem-tempo” (2005), com os quais costumeiramente trabalhamos em nossa área, principalmente, em nossos Estudos

¹⁴⁰ Como defendem Henri Bergson e Gilles Deleuze, os erros lógicos acontecem não porque as respostas não são verdadeiras; mas, sim, porque as perguntas são falsas. É o método da intuição: refazer as perguntas. Nesse sentido, cabe que sejam feitas perguntas verdadeiras para que se chegue às respostas verdadeiras. Mas em que isso se relaciona com a compreensão da filosofia de Deleuze? Basta ver que, por exemplo, quando não atentamos para o seu método, quando não perguntamos qual o método de Deleuze ou quem é Deleuze, e, no lugar disso, simplesmente, instrumentalizamos a sua filosofia, aplicando-a de maneira subjetivista; terminamos por estabelecer respostas falsas que levam a distorções sistemáticas não só da apreensão da filosofia deleuziana, como também da nossa própria reflexão teórica.

Cinematográficos e Interdisciplinares, inscrevem-se já como as últimas obras de Deleuze. Isto é, obras que, certamente, pediriam do leitor um cuidado prévio com o que outrora fora publicado. E, de fato, não estamos falando ao vento; nesses dois tomos, existem quatro importantes comentários a Bergson que se focam, fundamentalmente, nos seus conceitos de “tempo” e “duração”. Mas, ora, surgem daí duas perguntas: 1) o que é, para Bergson, o “tempo” e a “duração”? 2) como ler “Cinema 1” e “Cinema 2”, de Deleuze, desconhecendo os conceitos de “tempo” e “duração”, de Bergson?

Obviamente, a situação torna-se mais preocupante quando se tem ciência de que a Filosofia da Diferença¹⁴¹, tão bem trabalhada por Gilles Deleuze, funda-se a partir dos conceitos bergsonianos de “tempo” e “duração”. E, como bem afirmou Deleuze, em “O Ato da Criação” (1987):

A filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa. [...] Se a filosofia existe, é porque ela tem seu próprio conteúdo. Qual é o conteúdo da filosofia? Muito simples: a filosofia [...], ela consiste em criar ou inventar conceitos. [...] É claro que os conceitos não se fabricam assim, num piscar de olhos. [...] É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema (DELEUZE, 1987).

Ou seja, é preciso que tenhamos em mente que os livros de Gilles Deleuze são, antes de tudo, livros de filosofia, os quais funcionam dentro do seu próprio programa metodológico, operando prioritariamente dentro do campo filosófico porque, como Deleuze bem reconhece, é um absurdo que um filósofo reflita sobre cinema, sobre matemática, quando são os cineastas e os matemáticos que, respectivamente, refletem sobre tais temas. Afinal,

¹⁴¹ “Filosofia da Diferença”: trata-se de uma das vertentes dominantes da filosofia europeia do pós-guerras; vertente esta que se consolidou, principalmente, após 1945 com o fim das primeira e segunda grandes guerras mundiais; e, também, no rastro dos horrores perpetrados pelo fascismo e pelo nazismo no território europeu. Ora, sobretudo, devido ao evento do holocausto, as filosofias alemãs e francesas se viram obrigadas a compreender tal evento “and to prepare thought against its return” (MAY, 1997, p. 5) – “e preparar o pensamento contra o seu retorno”, livremente traduzido. É curioso perceber que Henri Bergson, aliás, mesmo antes do final da Segunda Guerra Mundial, já havia criticado, em “As Duas Fontes da Moral e da Religião” (1978) e em “Cursos sobre a Filosofia Grega” (2005), o perigo de uma “moral fechada”, associada ao totalitarismo social e à negação das “diferenças de natureza” (BERGSON, 2011). Suas reflexões sobre o “tempo” (BERGSON, 2011) e a “intuição” (BERGSON, 1988), inclusive, abriram caminho para uma filosofia que recusava o imutável e o homogêneo; características estas que Platão, no Livro VII da “República” (PLATÃO, 2000), havia atribuído ao “mundo das ideias” (BERGSON, 2005, p. 107). É tanto que, no rastro do holocausto e do “fundacionalismo <<foundationalism>>” (MAY, 1997, p. 4, livremente traduzido) do pensamento clássico, ainda observamos que filósofos como Emmanuel Levinas e Gilles Deleuze – ambos leitores autodeclarados de Henri Bergson –, os quais podem ser vinculados a uma filosofia francesa mais recente e moderna – precisamente, de meados dos anos sessenta até os dias atuais –, notadamente, também se ocuparam do eixo temático da “diferença” e da valorização de tal “diferença”.

Ter uma ideia não é algo genérico. Não temos uma ideia em geral. Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou àquele domínio. Trata-se ou de uma ideia em pintura, ou de uma idéia em romance, ou de uma idéia em filosofia, ou de uma ideia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. As ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma ideia em geral (IBIDEM).

Dito de outra maneira, se Deleuze pareceu ter esbarrado nas artes ou no cinema, isso não se deu por uma questão pessoal de prazer ou gosto, mas por necessidade de pôr a sua máquina filosófica em funcionamento e, ao ativar a sua filosofia, Deleuze conectou-se com uma *noosfera*¹⁴² na qual bebem os diferentes saberes:

[...] Se um cineasta pode falar com um homem de ciência, se um homem de ciência pode ter algo a dizer a um filósofo e vice-versa, é na medida e em função das atividades criativas de cada um. [...] Se eu alinhasse todas essas disciplinas que se definem pela sua atividade criadora, diria que há um limite que lhes é comum. O limite que é comum a todas essas séries de invenções [...] é o espaço-tempo. Se todas as disciplinas se comunicam entre si, isso se dá no plano daquilo que nunca se destaca por si mesmo, mas que está como que entranhado em toda a disciplina criadora, a saber, a constituição dos espaços-tempos (IBIDEM).

Talvez seja nesse ponto, aliás, que a filosofia de Deleuze se torne tão cara aos nossos Estudos Interdisciplinares em Cinema, por ser gritante a consideração reincidente de Gilles Deleuze a respeito do fato de que é preciso que não-filósofos experimentem a filosofia:

A música não se dirige necessariamente a especialistas de música. É a mesma música. É o mesmo Berg e o mesmo Beethoven que se dirigem a quem não é especialista em música e também a músicos. Para mim, a filosofia deve ser exatamente igual, dirigir-se tanto a não-filósofos quanto a filósofos, sem mudar. Quando dirigimos a filosofia a não-filósofos, não temos de simplificar. É como na música. Não simplificamos Beethoven para os não-especialistas. É a mesma coisa com a filosofia (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89).

Por outro lado, é necessário que observemos o ponto em que o filósofo nos alerta de que não devemos instrumentalizar a sua filosofia. Se se pode dizer que a filosofia deleuziana tem algum objetivo, este se encerra na contribuição moral de incitar *vontades de potência*¹⁴³. Ou seja, um livro de Deleuze não é exatamente um livro que será compreendido de forma

¹⁴² Pode-se entender “noosfera”, nesse caso, como o universo do pensamento humano.

¹⁴³ Como defende Nietzsche, e Deleuze é um nietzschiano por excelência, o conhecimento nunca pode ser dado ou simplesmente reproduzido ou interpretado de forma corriqueira; ele é, na verdade, uma produção de sentido: um tipo de interpretação que não pode ser pensado sem a dimensão do afeto, das potências, das funções. Ora, o conhecimento, dentro desse contexto, é sintoma de um certo tipo de vida, signo de certos apetites, capaz de expressar uma certa existência. Nesse sentido, vontade de conhecimento e, por conseguinte, vontade de potência nada tem a ver com a busca de uma verdade absoluta; o que se propõe é uma filosofia experimental. Filosofia esta que põe em cheque o seu próprio lugar de sujeito do conhecimento: ou seja, é uma filosofia tal que não está descobrindo uma verdade, um dado que já a espera; mas, sim, uma filosofia, que cheia de incertezas e vontade de exploração, está tentando, está experimentando. Por isso, podemos dizer que as vontades de potência não tornam os sujeitos maiores ou menores; mas, sim, transformados. É algo, portanto, que se aproxima da tentativa bergsoniana de construção de uma ponte, de uma fenda, de uma abertura na filosofia clássica para a libertação da filosofia moderna, conforme discutíamos no capítulo 2 (p. 78-121).

esquadrinhada, também não é um livro com o qual conseguiremos operar de forma direta fazendo aplicação de conceitos porque, afinal, se Deleuze os inventou foi por uma necessidade de fazer a sua filosofia funcionar: é como a invenção do Cálculo Diferencial e Integral¹⁴⁴, por parte de Isaac Newton, para poder fazer a Física Clássica trabalhar.

Se os conceitos de Deleuze são ferramentas de algo, é porque são ferramentas da própria engrenagem da sua filosofia - não engrenagens das artes, do cinema. Como aponta ele mesmo aponta:

Se fabricamos um bloco de movimento/duração, é possível que façamos cinema. Não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, também todo peculiar. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criadora. Eu não vejo tantas oposições entre as ciências e as artes (DELEUZE, 1987).¹⁴⁵

Um livro de Deleuze é, pois, um livro do *desejo*¹⁴⁶. É um livro que nos desperta. Se pensarmos, por exemplo, no projeto pedagógico proposto por Gumbrecht em “Produção de Presença” (2010); um livro de Deleuze, se existe, é para nos sensibilizar de que há fenômenos e questões muito complexas acontecendo no mundo. Aliás, a própria filosofia de Deleuze, por questionar toda uma tradição da representatividade (e, conseqüentemente, dado o bergsonismo de Deleuze, por questionar toda uma tradição da moral austera: moral austera esta sobre a qual discutimos no capítulo 2), nada mais é do que uma tomada ética, um chamamento para essa experimentação dos “acontecimentos”¹⁴⁷ e de um novo mundo:

¹⁴⁴ O Cálculo Diferencial e Integral, ou simplesmente Cálculo, é um ramo importante da Matemática, desenvolvido a partir da Álgebra e da Geometria, que se dedica ao estudo de taxas de variação de grandezas (como a inclinação de uma reta) e a acumulação de quantidades (como a área debaixo de uma curva ou o volume de um sólido). Onde há movimento ou crescimento em que forças variáveis agem produzindo aceleração, o cálculo é a matemática a ser empregada.

¹⁴⁵ Se sabemos que, para Deleuze, um conceito é algo que só a filosofia, como disciplina criadora, pode criar; sabemos, por outro lado e, como também defende Deleuze, que há sempre uma não-filosofia que a compreenda. Donde podemos dizer que a história contada por um conceito ou aquilo sobre o que um conceito reflete trará sempre consigo toda uma sorte de conceitos, como também de não-conceitos: trará, portanto, functivos, prospectos (ambos da ciência), “perceptos” e “affectos” (ambos da arte).

¹⁴⁶ E o desejo, para Deleuze, é sempre um delírio coletivo, um agenciamento. O delírio de um povo que falta. Como defende Deleuze, “não se delira sobre seu pai e sua mãe, delira-se sobre algo bem diferente, é aí que está o segredo do delírio, delira-se sobre o mundo inteiro, delira-se sobre a história, a geografia, as tribos, os desertos, os povos... [...] O delírio é cósmico... Delira-se sobre o fim do mundo, delira-se sobre as partículas, os elétrons, e não sobre papai-mamãe... é evidente” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89).

¹⁴⁷ Sobre “acontecimentos”, ver seguinte comentário de Gilles Deleuze: “o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. Segundo três determinações precedentes, ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece. Bousquet diz ainda: ‘Torna-te o homem de tuas infelicidades, aprende a encarnar tua perfeição e teu brilho’. Não se pode dizer nada mais, nunca se disse nada mais: tornar-se digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se filho dos seus próprios acontecimentos e por aí

A criação de conceitos faz apelar por si mesma a uma forma futura, invoca uma nova terra e um povo que não existe ainda. [...] A arte e a filosofia juntam-se neste ponto, a constituição de uma terra e de um povo ausentes, como correlato da criação. [...] É uma questão de devir. O pensador não é acéfalo, afásico ou analfabeto, mas se torna. [...] É a relação constitutiva da filosofia com a não-filosofia. [...] O filósofo deve tornar-se não-filósofo, para que a não-filosofia se torne a terra e o povo da filosofia. [...] Os livros de filosofia e as obras de arte contêm também sua soma inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo. Eles têm em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 130-132).

Dessa forma, quando pensamos em escrever este capítulo foi no sentido de melhor conhecer Gilles Deleuze e alguns conceitos com os quais ele trabalha – a saber “memória”; “duração”; “tempo” e “devir” –, além de traçar, principalmente, para a nossa área de Cinema e Interdisciplinaridade, uma possível metodologia de estudo que trouxesse à tona a contribuição ética da leitura dos textos desse filósofo para o campo dos Estudos Cinematográficos.

renascer, refazer para si um nascimento, romper com o seu nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho dos acontecimentos. [...] O que os homens captam como passado ou futuro, o deus o vive em seu eterno presente. O deus é Cronos: o presente divino é o círculo inteiro, enquanto que o passado e o futuro são dimensões relativas a tal ou tal segmento que deixa o resto fora dele. Ao contrário, o presente do ator é o mais estreito, o mais cerrado, o mais instantâneo, o mais pontual, ponto sobre uma linha que não cessa de dividir a linha e de se dividir a si mesmo em passado-futuro. O ator é do Aion: no lugar do mais profundo, do mais pleno presente, presente que se espalha e que compreende o futuro e o passado, eis que surge um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio não tendo mais espessura de espelho. O ator representa, mas o que ele representa é sempre ainda futuro e já passado, enquanto sua representação é impassível e se divide, se desdobra sem se romper, sem agir nem padecer. É nesse sentido que há um paradoxo do comediante: ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não para de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de lembrar. O que ele desempenha não é nunca um personagem: é um tema (o tema complexo do sentido) constituído pelos componentes do acontecimento, singularidades comunicantes efetivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas. Toda a sua personalidade, o ator a mantém em um instante sempre ainda mais divisível, para se abrir ao impessoal e pré-individual. Assim, ele está sempre na situação de desempenhar um papel que desempenha outros papéis. O papel está na mesma relação com o ator que o futuro e o passado com o presente instantâneo que lhes corresponde sobre a linha do Aion. O ator efetua pois o acontecimento, mas de uma maneira bem diferente daquele segunda a qual o acontecimento se efetua na profundidade das coisas. Ou antes, esta efetuação cósmica, física, ele a duplica com uma outra, à sua maneira, singularmente superficial, tanto mais nítida, cortante e pura por isso mesmo, que vem delimitar a primeira, dela, libera uma linha abstrata e não guarda do acontecimento senão o contorno ou o esplendor: tornar-se o comediante de seus próprios acontecimentos, ‘contra-efetuação’” (DELEUZE, 2009, p. 152-153). Lido isto, para compreender ainda melhor, procurar perceber que um “acontecimento”, assim como uma aula, é algo “muito preparado. Parece muito com outras atividades. Se você quer 5 minutos, 10 minutos de inspiração, tem de fazer uma longa preparação. Para ter esse momento de... Se não temos... Eu vi que, quanto mais fazia isso... Sempre fiz isso, eu gostava. Eu me preparava muito para ter esses momentos de inspiração. [...] Cada atividade tem seus modos de inspiração. Mas não há outra palavra a não ser pôr algo na cabeça e conseguir achar interessante o que é dito. Se o orador não acha interessante o que está dizendo... Nem sempre achamos interessante o que dizemos. E não é vaidade, não é se achar interessante ou fascinante. É preciso achar a matéria da qual tratamos, a matéria que abraçamos, fascinante. Às vezes, temos de nos açoitar. Não que seja desinteressante, a questão não é essa. É necessário chegar ao ponto de falar de algo com entusiasmo. O ensaio é isso. [...] E as aulas são algo muito especial. Uma aula é um cubo, ou seja, um espaço-tempo. Muitas coisas acontecem numa aula. [...] Uma aula é algo que se estende de uma semana a outra. É um espaço e uma temporalidade muito especiais. Há uma sequência. Não podemos recuperar o que não conseguimos fazer. Mas há um desenvolvimento interior numa aula. E as pessoas mudam entre uma semana e outra” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89).

Para tanto, procuraremos mapear um certo rigor metódico na filosofia de Deleuze, passando por uma pequena reflexão sobre a relação entre sua a filosofia e a de Henri Bergson; procurando, com isso, deixar sempre clara a importância moral de um cinema observado à luz das reflexões deleuzianas, as quais bebem no seio do bergsonismo. Assim sendo, serão base teórica deste capítulo os seguintes livros: “Cinema 1 – A Imagem-Movimento” (Gilles Deleuze, 1983); “Cinema 2 – A Imagem-Tempo” (Gilles Deleuze, 2005); “Lógica do Sentido” (Gilles Deleuze, 2009); “Conversações” (Gilles Deleuze, 2010), “Bergsonismo” (Gilles Deleuze, 2012); “O que é a Filosofia?” (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 2013); “Mil Platôs Vol. 1” (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 2011) e “Matéria e Memória” (Henri Bergson, 2011).

4.2 No coração de Gilles Deleuze

Uma maneira muito bonita e extremamente sincera de tomar para si o que é o projeto de um filósofo seria perceber que, à sua maneira, cada um de nós precisa lidar com o fato de “estar no mundo”. Ora, podemos, de pronto, imaginar que um método - principalmente, um método filosófico – está intimamente ligado à ideia de um modelo através do qual se é possível experimentar o mundo.

E o que é experimentar o mundo, senão, ter uma experiência estética? Pois bem, isso posto, podemos pensar em Gilles Deleuze, mas, para tanto, também é preciso que nos situemos em certo ponto da tradição das teorias da representação. Em palavras diretas, a questão da “re(a)presentação”, se se trata de uma tradição normativa – tradição esta fundada no seio da *polis* e da mitologia grego, bem como no seio da filosofia platônica, conforme já discutimos no capítulo 2 –, situa-se no campo a partir do qual apreendemos culturalmente o mundo. Ou seja, partindo do princípio de que temos um certo repertório disponível para ler a realidade, e conforme já discutimos nos capítulos 2 e 3, as teorias da “re(a)presentação” – principalmente, aquelas de tradição normativa – estão extremamente preocupadas em conceber um mundo de leituras culturalmente analisáveis e/ou, de certa forma, predeterminadas.

Deleuze, no entanto, sempre esteve preocupado, antes de tudo, e daí a sua filiação a Bergson, com o momento que existe entre o “objeto” e a sua “imagem”: isto é, entre o “objeto” e a sua “re(a)presentação”, conforme discutimos no capítulo anterior. Ou seja, se, para uma certa tradição das teorias da representação, interessava observar o mar de representações já prontas (ou por se aprontar) e/ou a maneira pela qual esse mar se preenchia

culturalmente; para Deleuze, o problema havia sido deslocado para outro lugar: agora importava ver o instante (de “tempo”) no qual o “objeto” ainda não era “imagem”, mas um “bloco de potência”¹⁴⁸.

Obviamente, ao executar tal deslocamento, Deleuze estava propondo um novo modo de experimentar a vida. Da mesma forma, tal deslocamento conduzia Deleuze a reexperimentar a realidade ¹⁴⁹, na medida em que, quando não atingimos a “re(a)presentação” do “objeto”, tornamos ao que o “objeto” parece ser de fato e, em última instância, tornamos ao outro – o que também nos aproxima do dado imediato.

Afinal, compreendemos que, quando Deleuze foge e, também, nos incita a fugir da lógica de uma “re(a)presentação” tautológica, normativa e extremamente positivista, é para que possamos nos deter na diferença e na repetição dos fatos. Porém, esse movimento acaba por nos conduzir ao “outro”¹⁵⁰. Dito de outra maneira, o que Deleuze procura revelar é que existe algo que se divide e não para de se dividir, algo que é multiplicidade: algo que é virtual à medida que se atualiza, algo que está (sempre) em vias de atualizar-se, algo que cria e se cria pelo movimento próprio das “diferenças de natureza”: pelo movimento próprio do fluxo do “tempo”. Algo de uma multiplicidade tal que “goza, essencialmente, de três propriedades: da continuidade, da heterogeneidade e da simplicidade” (DELEUZE, 2012, p. 32): isto é, a “duração”, o “tempo”, a “memória”, as quais são, por fim, categorias imbricadas.

Mas talvez o projeto de Deleuze se torne mais claro – no sentido de mais aplicável – no momento em que ele e Félix Guattari escrevem toda a coleção¹⁵¹ de “O anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia 1” (2011) e “Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia 2” (2011-2012). Assim como em Bergson, cuja filosofia vai desembocar num projeto ético extremamente consolidado e o qual podemos acessar através de “Duas religiões e a moral aberta” (1978); temos, nesses livros de Deleuze e Guattari, um chamamento muito forte para

¹⁴⁸ Isto é, um bloco de criação, um bloco de síntese criativa.

¹⁴⁹ É, portanto, algo que se imbrica com o caso do bebê, caso este que já discutimos no capítulo 3 (p. 122-151).

¹⁵⁰ A respeito de “outro”, ver a discussão de Deleuze e Guattari sobre “outrem” em “O que é a Filosofia?” (2013): “outrem não aparece aqui como um sujeito, nem como um objeto mas, o que é muito diferente, como um mundo possível, como a possibilidade de um mundo assustador. Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda; e, todavia, não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão, o rosto ou um equivalente do rosto. Outrem é, antes de mais nada, esta existência de um mundo possível. E este mundo possível tem também uma realidade própria em si mesmo, enquanto possível: basta que aquele que exprime fale e diga “tenho medo”, para dar uma realidade ao possível enquanto tal (mesmo se suas palavras são mentirosas). [...] Outrem é sempre percebido como um outro, mas, em seu conceito, ele é a condição de toda percepção, para os outros como para nós. É a condição sob a qual passamos de um mundo a outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 24-25).

¹⁵¹ No Brasil, a Editora 34 publicou os “Mil-Platôs”, isto é, a segunda parte de “O anti-Édipo”, em cinco volumes. Há, porém, edições de outras editoras que dividem a coleção em dois tomos: “Mil-Platôs 1” (no caso, “O anti-Édipo”) e “Mil-Platôs 2” (todos os outros cinco volumes).

experimentarmos a vida de outra maneira, há nesses livros um comentário muito bem elaborado sobre o fato de que ou anuímos ao programa das re(a)presentações correntes <<normativas>> – e nos sujeitamos aos sistemas de dominação, como aponta Foucault (GROS *in* FOUCAULT, 2006, p. 637) – e, daí anuímos ao capitalismo; *ou reinventamos o nosso eu, a nossa filosofia, a nossa forma de experimentar o mundo*¹⁵², ignorando toda a sorte de signos predeterminados <<“imagens normativas”, “imagens” elaboradas no seio da “moral fechada” (BERGSON, 1978)>> ou de experiências *psicologizantes*¹⁵³.

Por outro lado, também foi um pouco antes da época do encontro de Gilles Deleuze e Félix Guattari que Deleuze tornou-se o apaixonado professor de filosofia em Vincennes, cidade onde suas aulas mais faziam lembrar um verdadeiro zoológico habitado pelos seres mais excêntricos e diversos possíveis. Foi em Vincennes que Deleuze aprendeu, na prática, não somente sobre como dar aulas de filosofia para um público aparentemente desarmônico – filósofos, “jovens pintores, pacientes psiquiátricos, músicos, drogados, jovens arquitetos, gente de muitos países” (DELEUZE *in* BOUTANG, 1988-89) –; mas, principalmente, sobre a importância disso: dirigir a filosofia para filósofos e não-filósofos e ter, com isso, uma filosofia única, plena, heterogênea, descontínua. Uma filosofia tal que fosse como uma espécie de matéria em movimento, formando um maravilhoso tecido através do qual os centros de interesse circulassem durante a aula:

Eram aulas que duravam duas horas e meia. Ninguém consegue escutar alguém por duas horas e meia. Para mim, uma aula não tem como objetivo ser entendida totalmente. Uma aula é uma espécie de matéria em movimento. É por isso que é musical. Numa aula, cada grupo ou cada estudante pega o que lhe convém. Uma aula ruim é a que não convém a ninguém. Não podemos dizer que tudo convém a todos. As pessoas têm de esperar. Obviamente, tem alguém meio adormecido. Por que ele acorda misteriosamente no momento que lhe diz respeito? Não há uma lei que diz o que diz respeito a alguém. O assunto de seu interesse é outra coisa. Uma aula é emoção. É tanto emoção quanto inteligência. Sem emoção, não há nada, não há interesse algum. Não é uma questão de entender e ouvir tudo, mas de acordar em tempo de captar o que lhe convém pessoalmente. É por isso que um público variado é muito importante. Sentimos o deslocamento dos centros de interesse, que pulam de

¹⁵² A respeito desse chamamento para a reinvenção do mundo, tentar compreender, sobretudo, através da introdução de “Mil-Platôs V. 1” (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 2011), o quanto esses dois filósofos estavam preocupados com um projeto prático de virada ontológica e, por conseguinte, tomaram o rizoma como ação concreta: “escrevemos ‘O anti-Édipo’ a dois. Cada um de nós era vários, já era muita gente. [...] Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas, de velocidades. [...] Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade [...]. É direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um *corpo sem órgãos*, que não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas assignificantes, intensidades puras, e não para de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 17-18).

¹⁵³ Como já dissemos, Deleuze defende que não se delira papai e mamãe, o eu atomizado, as memórias particulares, a psicanálise: delira-se o mundo, o outro, o povo que falta.

um para outro. Isso forma uma espécie de tecido esplêndido, uma espécie de textura (IBIDEM).

Não há dúvidas de que tanto as reflexões teóricas, como a contundente aterrissagem prática da filosofia de Deleuze estão intimamente ligadas ao seu flerte com a filosofia de Henri Bergson. Afinal, o que é uma aula em movimento, senão, a própria “duração” (senão, uma aula realizada no fluxo do “tempo”)? *E o que são as filosofias de Henri Bergson e Gilles Deleuze, senão, um imenso esforço de reexperimentar e, por isso, (re)tocar o mundo, ainda que, para tanto, estejamos desde sempre condenados ao paradoxo de tocar esse mundo apenas através de suas “imagens”*¹⁵⁴ (e conforme discutimos no capítulo anterior)¹⁵⁵?

4.3 Da “duração” e do “tempo”

Não é possível desvencilhar os conceitos de “tempo”, “memória”, “devir” e “duração” em Bergson e Deleuze. Mas, para sermos bem didáticos, tentaremos tratar, no primeiro momento desta seção – e, assim como já fizemos no capítulo 2 – do que fala a “memória”. Apoiando-nos, por isso, no “esquema rizomático”¹⁵⁶ proposto por Deleuze e Guattari – isto é, apoiando-nos na multiplicidade do conceito de “memória” –, iremos discorrer sobre o mesmo, desta vez, a partir da metáfora do DNA.

Partindo de “Matéria e Memória” (2011), seria possível que, a priori e de forma ingênua, compreendêssemos que a “memória” talvez fosse somente um lugar de virtualidade e, por conseguinte, um lugar imaterial. Porém, é preciso que ultrapassemos o nosso entendimento corriqueiro de “virtualidade” e “materialidade” e, de alguma forma, percebamos

¹⁵⁴ É importante compreender que, por mais que as filosofias de Bergson e Deleuze, pressuponham um mundo a priori – isto é, um mundo do qual emanam percepções sem que haja uma relação a priori –, é impossível que qualquer relação se dê nesse mundo sem a presença de “imagens”: uma vez que cada ser que existe é limitado ao seu corpo, logo, como a ocupação de um corpo implica morte, a única forma de se relacionar com o mundo, com esse mundo ou esse outro permanecendo vivo e, por isso, dotado de sua matéria corpórea intacta e inviolada, é através de representações na forma de imagem. Ou seja, ainda que Deleuze e Bergson defendam a necessidade de fugirmos das representações correntes, ambos não deixam de achar razoável que não há outra forma de habitar o mundo e se relacionar com o mesmo, senão, através de re(a)presentações, de “imagens” desse mundo.

¹⁵⁵ Ver nota de rodapé nº 127, situada na p. 141 do capítulo 3.

¹⁵⁶ Acerca de “rizoma”, ler: “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito — tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25-26).

como a “memória bergsoniana” é um arcabouço material, um arquivo provido de corpo, um repertório tátil. Em suma, um lugar muito específico de *virtualidade material* onde estão condensadas tanto lembranças que já foram atualizadas (isto é, “imagens-lembrança”), como lembranças as quais nunca foram atualizadas (isto é, lembranças puras). Lembranças puras estas que poderão estar atualizadas ou não, através do nosso contato com as percepções oferecidas pelos objetos, no fluxo do “tempo”, e com os quais pudemos lidar até aquele ponto da nossa vida (MASCARENHAS, 2015, p. 16).

Assim, quando falamos do caráter virtual da “memória” aqui, é preciso que fique muito claro o quanto não estamos negando a ela o seu caráter de lugar real, tampouco a sua materialidade. Muito pelo contrário, estamos, em verdade, tentando dizer que existe, na vida, uma dimensão, um local – do qual não se saberia precisar a localização física, a temporalidade, a origem, o fim, os extremos, os intervalos, tampouco os fluxos – em que parecem estar conservadas todas as nossas possibilidades de “devir”: e é este lugar que chamamos de “memória” (IDEM, p. 16-17).

Mas é justamente por conservar todas as nossas possibilidades de “devir” que, da “memória”, é indiscernível a sua realidade material ou a sua atualização ou, ainda, o seu presente: isto é, a sua íntima relação com o fluxo do “tempo”. E o que queremos dizer com isso? Que é impossível que a “memória” seja grande e/ou múltipla o suficiente, que evolua e se repita, que se diferencie e se expanda, se não partirmos do pressuposto lógico e axiomático de que a “memória” e *a sua permanência no mundo está condicionada à sua atualização material no (“tempo”) presente*¹⁵⁷. Inclusive dizemos isso destacando o fato de que é *somente através do “corpo” (da matéria, da carne), manifestado no fluxo do “tempo”, que essa “memória” pode se diferenciar e, por isso, continuar existindo*¹⁵⁸.

Ora, dentro desse contexto, não é curioso se aperceber de como a “memória” e o DNA se aproximam? Se temos em mente uma teoria muito lúcida a respeito da genética e do evolucionismo, tal qual a que Bergson já apresentava em “A Evolução Criadora” (Henri

¹⁵⁷ Afinal, como afirma Deleuze, “só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não são três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo” (DELEUZE, 2009, p. 6). É o que compreenderemos melhor na seção 4, quando discutirmos sobre as “diferenças de natureza” e as “diferenças de grau”.

¹⁵⁸ A respeito do corpo, ver discussão de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a importância da carne: “a carne é [...] o termômetro de um devir. A carne é tenra demais. [...]. O corpo desabrocha na casa (ou num equivalente, numa fonte, num bosque). Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos [...]. Essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autônomas. São as faces do bloco de sensação. [...] A casa participa de todo um devir. Ela é a vida, ‘a vida não orgânica das coisas’” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 212-213).

Bergson, 2005), é fácil notarmos que, assim como no caso da “memória”, a causa unívoca da evolução genética está intimamente atrelada à condição primeira de que todo DNA precisa, no fluxo do “tempo”, ser (sempre) encapsulado na forma de corpo/matéria; e, conseqüentemente, somente através desse procedimento de corporização (no fluxo do “tempo”), será possível perceber o DNA diferenciado uma primeira vez e, além disso, será possível que o DNA se diferencie nas vezes seguintes.

Dito de outra forma, basta convirmos que o DNA é, praticamente, o mesmo em todas as espécies que existem. Principalmente, as leituras e mapeamentos genéticos estão aí para estarrecer os seres humanos com a constatação de que temos quase que exatamente o mesmo código genético de uma minhoca. Porém, o que isso produz de conseqüências reais e de leituras muito importantes para o estudo da evolução biológica; e, também, da filosofia? A importância do corpo como forma de DNA ou de memória genética manifestada.

Portanto, fica óbvio que o invólucro, a corporeidade (no “tempo”) presente de algo, é justamente o veículo, é o meio através do qual *esse algo pode apreender a realidade*¹⁵⁹; transformar-se através desse movimento; transformando também o ambiente junto isso; e, principalmente, evoluir e fazer evoluir o mundo através disso. É algo inclusive que já conversamos exaustivamente nos capítulos 2 e 3.

Donde temos que a “memória”, além de guardar as nossas lembranças (atualizadas ou não) e, daí, partindo de um senso comum, guardar o nosso (“tempo”) passado; também guarda o nosso (“tempo”) presente, afinal, a “memória” está manifestada no corpo; *da mesma forma que essa memória, sobretudo, por ser uma forma do nosso (“tempo”) passado, do nosso DNA manifestado, ainda guarda consigo todo o nosso (“tempo”) futuro.*

Dentro desse contexto, compreendemos não apenas que a “memória” toca a ideia de “duração”; isto é, de “tempo” único; de todo; de multiplicidades heterogêneas; mas também que o “devir” é exatamente o momento em que esse “tempo” de multiplicidades” torna-se paradoxal e pesa. Por isso, assim como Bergson e Deleuze, é preciso que tentemos olhar para o paradoxo deste puro devir:

Com a sua capacidade de furtar-se ao presente, e a identidade infinita: identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos do demasiado e do insuficiente, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. [...] O paradoxo e, em primeiro lugar, o que destrói o bom

¹⁵⁹ É importante tentar perceber, aqui, que o que Bergson e Deleuze estavam tentando elaborar era, na verdade, uma cosmologia, uma filosofia sobre estar no mundo, e estar nele de todo; procurando entender as suas origens, o seu funcionamento e, sobretudo, as maneiras através das quais seria possível percebê-lo. É tanto que podemos concluir que ambos sempre estiveram fazendo uma Filosofia da Estética: isto é, uma filosofia de acesso ao mundo, para dar com ele e experimentá-lo, daí a importância do corpo.

senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas (DELEUZE, 2009, p. 2).

E, mais isso que, é preciso que nos esforcemos no sentido de perceber, assim como já tentávamos explicitar na seção 2 deste capítulo, o quanto têm de “duração” e de “tempo” as filosofias de Henri Bergson e Gilles Deleuze.

4.4 Do “não-cinema”, das “diferenças de grau” e das “diferenças de natureza”

Como entender as teses filosóficas, propostas por Gilles Deleuze, em “Cinema 1” e “Cinema 2” sem, antes, compreender as teses de Bergson sobre “memória”, “duração”, “tempo” e “devir”? Do que e por que fala Deleuze nos quatro comentários a Bergson nesses dois tomos?

Já de saída, temos que os quatro comentários a Bergson são uma apresentação da dupla identidade da “memória” e, como vimos na seção 4.3 deste capítulo, também do “devir”, do “tempo” e da “duração”. Isto é, logo de saída, Deleuze nos apresenta às “diferenças de grau e de natureza” que estão contidas na ideia de “memória”. É tanto que, já no primeiro parágrafo de “Cinema 1”, ele defende:

O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irredutíveis entre si (1983, DELEUZE, p. 5).

Se sabemos que a “memória” é o todo, que a “memória” é (o “tempo”) passado, presente e futuro, podemos compreender que, em sua totalidade – e, nesse caso, em seu (“tempo”) passado, porque é somente através dele que podemos observar o todo da “memória” ou uma forma menos instabilizada do seu todo –, a “memória” é divisível porque é uma homogeneidade de momentos descontínuos, momentos em que, por todos os lados, há lembranças diferenciadas; porém, que não são mais do que uma repetição do todo. Afinal, como coloca Bergson, sobretudo, ilustrando através do seu “cone da memória”, é toda a “memória” ou o (“tempo”) “passado” que se atualiza quando tocamos a realidade, não somente a ponta mais estreita do cone:

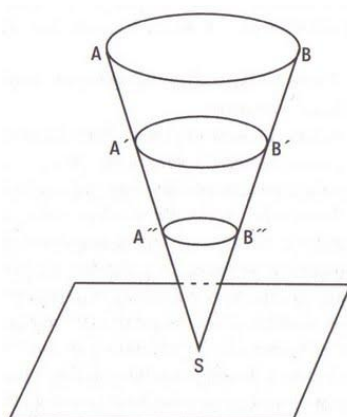


FIGURA 2 – “Cone da memória”¹⁶⁰ (BERGSON, 2011, p. 190)

E, justo por isso, por ser contínuo, homogêneo e divisível é que o (“tempo”) “passado” – isto é, a “memória” ou o seu lugar melhor observável de virtualidade –, no primeiro momento, coloca-se como o lugar das “diferenças de grau”, por excelência.

Por outro lado, o (“tempo”) presente, o momento exato da atualização, o ponto mais estreito e mais provido de corpo da “memória” é indivisível e funda as diferenças de natureza. Ora, se pensarmos bem e voltarmos à questão do DNA proposta na seção 3 deste capítulo, veremos como é simples entender por que o presente é heterogêneo e indivisível: dizíamos que a memória, o mapa genético é quase exatamente o mesmo em seres humanos e minhocas; porém, o que a realidade perceptível se nos apresenta são formas de um DNA muito parecido, mas encapsulado em organismos muito distintos.

Nesse sentido, temos que, se por um lado, somos “diferentes de grau” de um celenterado porque temos um DNA muito parecido com o do mesmo; por outro, somos

¹⁶⁰ Dado o cone, visualizamos, graficamente, que a memória é o cone, onde estão contidas as nossas lembranças. À medida que percorremos a altura do cone, percebemos que o diâmetro da base do cone tende ao infinito. Assim, quando vemos que $A''B'' > A'B' > AB > \dots > A^nB^n$ são esses diâmetros tendendo ao infinito, conseguimos perceber como camadas da memória ora estão mais dilatadas, ora estão mais contraídas. Já S, é o ponto em que a(s) lembrança(s) toca(m) o presente. Com efeito, dilatação e contração implicam a distância das camadas da memória com relação à superfície do presente. Também cabe dizer que o ponto S forma um pequeno circuito entre o passado e o presente: um ponto de indiscernibilidade entre o atual e o virtual, um ponto em que a lembrança se contrai para, logo em seguida, voltar a se dilatar. O ponto S é, portanto, uma imagem multiface, formada por faces distintas – o que está sendo, o que é, o que foi, o que pode vir a ser –, porém indiscerníveis. O que ocorre em S, na verdade, é uma reversibilidade, na qual cada face pode tomar o papel da(s) outra(s) indefinidamente. Além disso, com relação às camadas $A'B'$, ..., A^nB^n , ainda podemos dizer que cada seção A^nB^n guarda consigo milhares de repetições de nossas lembranças. Assim, no contato com dado objeto, a percepção pode evocar lembranças sucessivamente diferentes – mais ou menos dilatadas, lembranças puras ou já atualizadas. Da mesma forma, quanto mais dilatadas forem as lembranças que uma percepção convoque, mais rico e detalhado será aquele inventário de lembranças a partir do qual selecionaremos uma resposta para aquele estímulo. Isso porque, entre uma percepção e uma reação, existe uma zona de indeterminação, um lugar de hesitação, um tempo de espera que será maior na exata proporção em que a percepção dispuser de espaço.

extremamente “diferentes de natureza” dessa espécie porque temos um organismo material, uma organização corpórea completamente oposta à desses seres.

Alguns diriam que, em ponto algum, tais “diferenças de grau e natureza” seriam capazes de nos aproximar do “cinema”. Esses alguns estarão, contudo, extremamente equivocados. O “cinema” procede o tempo inteiro por “diferenças de grau” e “diferenças de natureza”. Por exemplo, o que é o negativo de um filme que, ainda não foi editado, senão o todo divisível de uma película, com todo o seu potencial de “devir”, de “tempo” passado, presente e futuro? Mas o que é, por outro lado, o ato de cortar tal negativo no (“tempo”) presente, torná-lo, ora, indivisível e totalmente descontínuo com relação ao todo, uma vez que estamos editando um filme a partir daquele momento e daquele pedaço?

Vemos que o “cinema” opera o tempo inteiro por continuidade e descontinuidade, sobretudo, porque, como a “memória”, *o cinema é um monstro que precisa (de “tempo” para) crescer e para existir*¹⁶¹. E, para tanto, é preciso que ele (o “cinema”) se repita e se diferencie (no fluxo do “tempo”). Por isso, se ora temos o filme inteiro, quando ele é bruto e ainda não foi montado; ora, temos um filme sendo montado e, daí, descontínuo e indivisível; logo em seguida, no entanto, temos um filme finalizado e, novamente, divisível; mas que, no entanto, está prestes a tornar-se descontínuo porque tornará ao movimento no momento em que o público o vir: e, nesse movimento, há-de se transformar diante daqueles que o veem e transformar aqueles e o ambiente no qual ele é visto. Trata-se, portanto, do “cinema” no fluxo do “tempo”.

E isso, aliás, é o que Deleuze tentava revelar quando anunciava “A crise da imagem-ação”, defendendo, já em “Cinema 1”, que Hitchcock, em “Janela Indiscreta” (Hitchcock, 1954), deixava o clichê do “cinema” pesar: não há “cinema” sem espectador; não há “cinema” sem fora de campo; não há “cinema” que não esteja em vias de se transformar pelo outro e tornar-se um outro; não há “cinema” sem fluxo do “tempo”. O “cinema” fora disso, todos sabemos, é um “cinema” morto.

Mas, como Deleuze bem demonstrou em “Cinema 2”, existem outros procedimentos ainda mais caóticos de o “cinema” se desvencilhar de sua *doxa*¹⁶² e aproximar-se, de outro

¹⁶¹ Ou, como aponta Deleuze a respeito d’“A Crise de imagem-ação”, “a nova imagem não seria, portanto, uma consumação do cinema, mas uma mutação” (DELEUZE, 1983, p. 240).

¹⁶² A respeito de “doxa”, isto é, de opinião e/ou normatividade, ver seguinte comentário: “A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só o venceremos a este preço. Atravessei três vezes o Aqueronte como vencedor. O filósofo, o cientista, o artista parecem retornar do país dos mortos. O que o filósofo traz do caos são variações que permanecem infinitas, mas tornadas inseparáveis sobre superfícies ou em volumes absolutos, que traçam um plano de imanência secante: não mais são associações de ideias distintas, mas reencadeamentos, por zona de indistinção, num conceito. O cientista traz do caos variáveis,

modo, das questões a respeito de “diferenças de grau” e das “diferenças de natureza”. A própria ontologia cinematográfica é uma questão que se aproxima do tema dessas diferenças: basta pensar que a linguagem cinematográfica é um todo de multiplicidades que diz respeito a tudo aquilo que ela é e, simultaneamente, a tudo aquilo que ela não é – e tudo isso no fluxo do “tempo”.

Dentro desse contexto, compreendemos como é sempre necessário o uso da ontologia-“cinema”, ou da memória-“cinema”, ou do “passado”-cinema, ou ainda do “tempo-cinema” (passado, presente, futuro) para que se componha um filme. E, então, essa ontologia, essa “memória”, esse “passado”, esse “tempo-cinema” que podem ser, a princípio, categorias divisíveis e fazem vislumbrar o “cinema” em sua continuidade, tornar-se-ão categorias atualizadas – (re)temporalizadas –, o que fará o “cinema” transmutar, tornar-se descontínuo, heterogêneo e, por sua vez, indivisível.

Curiosamente, esse tipo de procedimento experimentado pela ontologia cinematográfica ou pela dita filosofia do “cinema”, quando elas se atualizam, é fácil de ser vislumbrado naquilo que conhecemos como “cinema híbrido”; isto é, um cinema composto por “imagens” predominantemente heterogêneas. É tanto que Gilles Deleuze afirma:

Notaremos que, em todas as artes, a obra dentro da obra frequentemente esteve ligada à consideração de uma vigilância, de uma investigação, de uma vingança, conspiração ou complô. Isso já valia para o teatro de Hamlet, mas também para o romance de Gide. Vimos a importância que o tema do complô ganhou no cinema, com a crise da imagem-ação; não apenas em Rivette, também *O ano passado em Marienbad* uma invencível atmosfera de conspiração se difunde. No entanto, isso não passaria de um ponto de vista muito secundário, se o cinema não tivesse razões mais fortes para lhe dar profundidade nova e específica. O próprio cinema como arte vive numa relação direta com um complô permanente, uma conspiração internacional que o condiciona de dentro, como o mais íntimo inimigo, o mais

tornadas independentes por desaceleração, isto é, por eliminação de outras variabilidades quaisquer, suscetíveis de interferir, de modo que as variáveis retidas entram em relações determináveis numa função: não mais são liames de propriedades nas coisas, mas coordenadas finitas sobre um plano secante de referência, que vai das probabilidades locais a uma cosmologia global. O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. A luta com o caos, que Cézanne e Klee mostraram em ato na pintura, no coração da pintura, se encontra de uma outra maneira na ciência, na filosofia: trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa. O pintor passa por uma catástrofe, ou por um incêndio, e deixa sobre a tela o traço dessa passagem, como do salto que o conduz do caos à composição. As próprias equações matemáticas não desfrutam de uma tranquila certeza que seria como a sanção de uma opinião científica dominante, mas saem de um abismo que faz que o matemático "salte de pés juntos sobre os cálculos", que preveja que não pode efetuar-los e não chega à verdade sem "se chocar de um lado e do outro". E o pensamento filosófico não reúne seus conceitos na amizade, sem ser ainda atravessado por uma fissura que os reconduz ao ódio ou os dispersa no caos coexistente, onde é preciso retomá-los, pesquisá-los, dar um salto. É como se se jogasse uma rede, mas o pescador arrisca-se sempre a ser arrastado e de se encontrar em pleno mar, quando acreditava chegar ao porto. As três disciplinas procedem por crises ou abalos, de maneira diferente, e é a sucessão que permite falar de "progresso" em cada caso. Diríamos que a luta contra o caos implica em afinidade com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, contra a opinião que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 238-239).

indispensável. [...] *Em suma, é numa mesma operação que o cinema enfrenta seu pressuposto mais interno, [...] que imagem-movimento cede lugar à imagem-tempo* (DELEUZE, 2005, p. 97, grifo nosso).

Diante disso, parece-nos não ter sido à toa que Gilles Deleuze tenha escolhido, principalmente, em “Cinema 2”, como exemplos da “imagem-tempo” (direta) os cinemas de Godard e de Welles: dois “cinemas de potência”, dois “cinemas de falsos”, dois “cinemas de criação” (e não somente de repetição), dois “cinemas de não-cinemas”; e, justo por isso, dois cinemas que faziam o “tempo” pesar. Faziam ver que, como Deleuze tentava explicar a respeito da “imagem-tempo” (direta), não é o “tempo” que nasce do movimento, mas o contrário: é, no momento em que o “tempo” pesa, que o sentimos e, junto com ele, sentimos também o movimento.

Sentimos, inclusive, e, como já vínhamos dizendo nas seções anteriores deste capítulo – bem como nos capítulos anteriores desta dissertação –, que o “tempo” tem um corpo, que o “tempo” é uma virtualidade material. E, se pensarmos essa discussão à luz do “cinema” e dos seus meios (seu corpo, suas ferramentas, como já discutimos nos capítulos 2 e 3), veremos que a afirmação de que “o ‘tempo’ tem um corpo”¹⁶³ é verdade de tal forma que um filme, como, por exemplo, “Je Vous Salue, Sarajevo” (Godard, 1993), seja capaz de fazer a realidade das vítimas de Sarajevo se atualizar – se (re)temporalizar. “Je Vous Salue Sarajevo” (re)cria a presença, que outrora fora apagada pelo regime de exceção, das vítimas da Guerra da Bósnia; e, com isso, dar-lhes corpo <<poderíamos até dizer: e, com isso, lhes retoma o “gesto” (ver nota de rodapé nº 180)>> – isto é, faz seus corpos refluírem (sendo algo, inclusive, muito próximo do que procurava Barthes na fotografia de sua mãe; bem como do que faz Chris Marker em seus filmes: e sobre essas duas questões discutiremos melhor no próximo capítulo). Afinal, paradoxalmente, não há materialidade ou visibilidade alguma nos corpos deitados das vítimas presentes na fotografia escolhida por Godard:

¹⁶³ Para melhor compreender aqui que, se o “tempo” tem um corpo, e um filme, um cinema como “Je Vous Salue, Sarajevo” de Godard é um meio através do qual é possível fazer esse “tempo” pesar (e daí ser visto), é interessante ler o seguinte comentário de Deleuze a respeito de “Tempo de Guerra” (Godard, 1963) e da Nouvelle Vague: “em ‘Tempo de Guerra’ Godard faz de cada plano uma descrição que substitui o objeto, e dará lugar a outra descrição, a tal ponto em que ele nos mostra que em vez de descrever organicamente um objeto, ele nos mostra puras descrições, que se desfazem assim que se delineiam. Se o novo cinema, como o *nouveau roman*, tem uma grande importância filosófica e lógica, é antes de mais nada graças à teoria das descrições que ambos implicam, e da qual Robbe-Grillet foi o iniciador” (DELEUZE, 2005, p. 60).



SCREENSHOT 8 – “Je vous salue, Sarajevo” (Godard, 1993), acervo pessoal

Só há aí a representação tradicional e oficial de uma guerra, de um estado, de uma regra, de um regime visual autoritário e irretocavelmente estabilizante – e é contra esse tipo de regime, inclusive, que trouxemos a discussão de Bergson a respeito da “essência” em Platão, no capítulo 2. Porém, *o paradoxal não-cinema de Godard pesa em sua voz*¹⁶⁴; criando

¹⁶⁴ Para melhor compreender esse parágrafo, é interessante ler comentário o seguinte de Deleuze a respeito de Godard: “posso dizer como eu imagino Godard. É um homem que trabalha muito; então, forçosamente está numa solidão absoluta. Mas não é qualquer solidão, é uma solidão extraordinariamente povoada. Não povoada de sonhos, de fantasmas ou de projetos, mas de atos, de coisas e até de pessoas. Uma solidão múltipla, criativa. É do fundo dessa solidão que Godard pode por si só ser uma força, mas também fazer com vários um trabalho de equipe. Ele consegue tratar de igual para igual qualquer um, sejam os poderes oficiais ou organizações, ou então uma faxineira, um operário, os loucos. Nos programas de TV, as perguntas que Godard faz sempre acertam em cheio. Elas nos perturbam, a nós que assistimos, mas não a quem são dirigidas. Ele conversa com delirantes de uma maneira que não é a de um psiquiatra, nem de um outro louco ou de alguém se fazendo de louco. Ele fala com os operários, e não é um patrão falando, nem um outro operário, nem um intelectual, nem um diretor com seus atores. E isso de modo algum por assumir todos os tons como faria alguém habilidoso, mas porque sua solidão lhe dá uma capacidade ampla, um grande povoamento. De certo modo, trata-se sempre de ser gago da própria linguagem. Geralmente, só dá para ser estrangeiro numa outra língua. Proust dizia que os belos livros forçosamente são escritos numa espécie de língua estrangeira. Acontece o mesmo nos programas de Godard; ele até aperfeiçoou seu sotaque suíço com essa finalidade. É essa gagueira criativa, essa solidão que faz de Godard uma força. Porque vocês o sabem melhor do que eu, ele sempre esteve só. Nunca houve o sucesso-Godard no cinema, como gostariam de fazer crer os que dizem: ‘Ele mudou, daí em diante já não é mais o mesmo’. Em geral, estes são os que o detestavam desde o começo. Godard se antecipou a todo mundo e deixou em todos a sua marca, mas não pela via do sucesso, antes continuando a sua própria linha, uma linha de fuga ativa, linha o tempo todo quebrada, em zigue-zague, subterrânea. O fato é que, em relação ao cinema, conseguiu-se mais ou menos confiná-lo em sua solidão. Fixaram-lhe um lugar. E eis que ele aproveitava as férias, um vago apelo à criatividade, para ocupar a TV por seis vezes com dois programas. Talvez seja o único caso de alguém que não se deixou enganar pela TV. Em geral já perdemos antes de começar. Tê-lo-iam perdoado se tivesse mostrado seu cinema, mas não por fazer essa série, que muda tantas coisas no que toca mais de perto a TV (entrevistar pessoas, fazê-las falar, mostrar imagens vindas de outro lugar etc.). Mesmo que já não se fale nisso, mesmo se o caso foi abafado. É natural que muitos grupos e associações tenham se indignado: o comunicado da Associação

com isso uma segunda “imagem” (uma nova “imagem” que já não é a fotografia de guerra): e é precisamente através dessa nova “imagem” – dessa “imagem” sonora capaz de fazer refluir as “imagens” das vítimas de Sarajevo em si mesmas, e conversaremos melhor sobre isso no capítulo seguinte – que as vítimas de Sarajevo ganham um novo corpo, um corpo diferenciado, um corpo que resiste, evolui, não se repete e não morre. Temos, pois, demonstrado que o cinema híbrido – com suas “imagens” heterogêneas –, como é o caso do de Godard, é plano de expressão da “moral polêmica”, do “tempo” e da “memória”: o cinema híbrido é, pois, puro “tempo”, “imagem”, “memória”¹⁶⁵: e, acima de tudo, heterogeneidade.

Não é, portanto, por acaso que possamos afirmar: há um certo “cinema” – isto é, o cinema híbrido, um cinema de “imagens” múltiplas, de “imagens” heterogêneas – muito próximo das filosofias de Bergson e Deleuze; um cinema sobre tomada ética, um cinema sobre estar no mundo e posicionar-se transformando-se junto com ele. E isso, afinal, é o que tentávamos discutir nesta seção do capítulo 4.

Assim, é dentro desse contexto que gostaríamos de que os(as) nossos(as) leitores(as) percebessem como Gilles Deleuze é um filósofo, muitas vezes, mal compreendido. Sobretudo, no campo do Cinema e da Interdisciplinaridade, há um claro entusiasmo, que é extremamente nocivo para a área, de aportar em livros como “Cinema 1” e “Cinema 2” sem o claro discernimento acerca do projeto pessoal e filosófico nos quais estão inscritas as reflexões de Deleuze. As consequências disso, aliás, já discutimos no capítulo 1.

Para agravar ainda mais o fato, notamos que, muitas vezes, trechos dessas duas obras são citados fora de contexto, sem uma prévia discussão teórica que as justifique. E, além disso, muitas vezes, a filosofia de Deleuze é desvirtuada através do uso nada ético de enxertos retirados dos seus textos. É tanto que, por exemplo, largamente se dissemina o mito no que

dos jornalistas, repórteres fotográficos e cineastas é exemplar. Pelo menos Godard reavivou o ódio. Mas também mostrou que um outro ‘povoamento’ da TV era possível” (DELEUZE, 2010, p. 53-54).

¹⁶⁵ É importante tentar compreender aqui que nem todo cinema é capaz de fazer pesar as imagens do “tempo”, da “memória”, da “duração”, do “devir”. Sobretudo o cinema que se desgarra formal e tematicamente daquilo que se reconhece como sendo a normatividade cinematográfica é capaz de fazê-lo. E por que estamos frisando tal fato que talvez já esteja explícito no texto? Para tentarmos fazer ver que não foi por acaso que escolhemos falar de “Je Vous Salue, Sarajevo”. As vítimas da guerra, assim como a “memória”, estão à margem da realidade corrente, estão no plano dos vencidos. Para chegar até elas, da mesma forma que, para chegar à “memória”, é preciso que entremos num ambiente centrífugo, numa dimensão lacunar. Isso tanto é verdade que Gilles Deleuze defende, em “A crise da imagem-ação”, que as condições favoráveis para um novo cinema seriam tais quais a da Itália. “Talvez por uma razão essencial, mas exterior ao cinema” (DELEUZE, 1983, p. 235), a Itália, no final da guerra, não se inseria no plano dos vencedores, mas da resistência, dos conflitos e das ambiguidades. Não foi acaso, portanto, que Rossellini revelou, na situação final da guerra, uma Itália fragmentária e dispersiva como a de “Paísà” (Rossellini, 1946): cheia de eventos que, novamente como a “memória”, eram picados e punham “em questão a forma SAS da imagem-ação” (IDEM, p. 236).

diz respeito ao fato de Deleuze não gostar de fotografia. E isso pode ser percebido, principalmente, em estudos, como é o caso do nosso, que tocam de alguma forma na questão do “cinema híbrido” (das “imagens heterogêneas”) e, daí também, nas relações entre “cinema”, “fotografia” e outras formas de arte.

Além disso, observamos um certo gosto não muito didático pelo uso de uma linguagem cifrada ou, conseqüentemente, por uma idiossincrasia dita deleuziana em alguns textos acadêmicos de nossa área; os quais usam tal autor como base de sua fundamentação teórica. Nesse sentido, cada um de nós deve conhecer algum deleuziano ou tê-lo-lo, inclusive, dentro de nós mesmos em certos momentos; como se isso nos aproximasse, de alguma forma, das reais discussões e reflexões de Gilles Deleuze acerca da filosofia, da arte, das ciências e da vida.

Tais situações, aliás, são extremamente problemáticas uma vez que Deleuze sempre zombou e aviltou a ideia de uma escola deleuziana. Afinal, uma escola e os seus discípulos seriam uma situação que só faria sentido dentro de um ambiente de extrema normatividade e necessidade doentia de reprodução, algo ao qual Deleuze nunca deixou de se opor veementemente.

Ademais, a ideia de escola fere de morte os pressupostos éticos que podem ser vislumbrados através da guinada moral colocada pela filosofia de Gilles Deleuze e que têm sua origem tanto nas reflexões de Bergson a respeito do “tempo” (em particular, na sua formidável crítica à filosofia platônica) e da “moral aberta”, assim como se aproximam de toda a discussão de Nietzsche no que diz respeito à “vontade de potência”, à “moral polêmica” e também à importância da criação, no lugar da interpretação e/ou da reprodução.

São pressupostos que, como já vimos, dizem respeito ao movimento de situar-se no intervalo (na passagem) – no próprio fluxo do “tempo” – entre as coisas, o mundo e a sua re(a)presentação. Entre o mundo e, por sua vez, algum símbolo fortemente reproduzido que lhe diga respeito e que possa estar em seu lugar para que possamos, normativamente, experimentá-lo. Obviamente, no caso de Deleuze e Bergson, a lógica corrente sofre intervenção e dá-se prioridade ao exercício de uma dilatação da nossa experiência com o mundo e de uma paradoxal suspensão da prévia necessidade normativa de re(a)presentar o mundo, apenas a partir de “imagens” de reconhecimento, apenas a partir de “memória-hábito” (BERGSON, 2011), para que possamos, novamente, habitá-lo.

Como aponta Eduardo Duarte (2015), de alguma maneira, é necessário que nos preocupemos com uma certa “coerência teórica no desenvolvimento de nossas ideias para o estudo da experiência estética” (DUARTE, 2015, p. 66) no campo das ciências humanas:

principalmente, no subcampo da interdisciplinaridade. Isso porque, no Brasil, diversos textos da produção científica em ciências humanas interdisciplinares sobre a área “da experiência estética trazem no fundo abordagens subjetivistas, [...] ou composições às vezes confusas de partes destes repertórios epistemológicos”¹⁶⁶ (IBIDEM).

Logo, parece-nos extremamente preocupante (e conforme já discutimos no capítulo 1) o uso indiscriminado não só de conceitos deleuzianos, bem como o desinteresse reflexivo em aprofundar-se nas questões filosóficas mais duras das quais advêm o exercício teórico de livros como “Cinema 1” e “Cinema 2”. Ademais, como viemos tentando explicitar, compreendemos que é perturbador usar Gilles Deleuze de forma exclusivamente instrumentalizada, já que isso, além de distorcer sistematicamente o projeto filosófico de Deleuze, empobrece os textos de nossa área.

Sendo assim, parece-nos que caberia, de alguma forma, procurar sempre apresentar ou ler a filosofia de Deleuze tendo em mente os principais filósofos e pensadores que interessam a Gilles Deleuze e com os quais ele dialoga. E, principalmente por razões didáticas – afinal, não sabemos quem serão os(as) nossos(as) leitores(as) –, seria generoso de nossa parte evitarmos uma abordagem prioritariamente subjetivista e instrumentalizada da obra deste filósofo – bem como da obra de Bergson.

Neste momento, talvez tenhamos enfatizado de maneira muito dura o problema da falta de primazia metodológica por parte daqueles que trabalham com Gilles Deleuze. Mas, se o fizemos, é porque sabemos da importância das contribuições deste teórico e, juntamente, das de Henri Bergson para a nossa área da Filosofia da Estética e também para o campo da Interdisciplinaridade nos Estudos Cinematográficos.

Terminamos, portanto, este capítulo nos questionando até que ponto seria ético e, ainda mais, didático de fazer uso de volumes como “Cinema 1” e “Cinema 2”, livros que fazem clara referência à obra bergsoniana, principalmente, à “Matéria e Memória”, sem que, de alguma forma, tal referência ou tal complexa discussão filosófica esteja colocada em destaque e venha muito bem esquadrihada no texto. Esse ponto, aliás, é algo sobre o qual já vínhamos tentando refletir desde o capítulo 1.

Nesse sentido, e também considerando tudo o que até aqui já discutimos nesta dissertação – e, em particular, o que discutimos no capítulo 1 –, nos questionamos também até que ponto a dita reprodução indiscriminada – ou seja, a instrumentalização subjetivista – da

¹⁶⁶ Infeliz e preocupantemente, aliás, foi um pouco disso que encontramos durante a leitura das 41 teses e dissertações encontradas na busca avançada da BDTD.

filosofia deleuziana não é fruto de um desconhecimento de tal filosofia. Desconhecimento este que infelizmente termina por matar, no projeto de Deleuze, seu lugar de resistência, seu lugar de chamamento para a criação e para o potencial criativo. Dito em outras palavras, mais do que reproduzir e instrumentalizar a filosofia de Deleuze, não seria interessante que, a partir de uma primazia metodológica com relação a esse pensamento, tentássemos, na verdade, criar novas teorias e reflexões para o nosso campo do Cinema e da Interdisciplinaridade?

Como bem afirma Gilles Deleuze, seja em arte, ciência ou filosofia, criar é, antes de tudo, resistir “ao treinamento e à opinião corrente, ou seja, a todo tipo de interrogação imbecil (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89)”¹⁶⁷. Assim sendo, talvez caiba, finalmente, confessar que, quando escrevemos este capítulo, foi no sentido de fazer ver que, para a filosofia e o método de Deleuze, criar é, de fato, a grande resistência na exata proporção em que a força do pensamento criativo exige, do seu criador, um ritmo próprio, o qual é alheio às medidas do poder, da norma, do estado: ou seja, das lógicas de reprodução e de instrumentalização indiscriminadas.

Tudo isso dito, nas abordagens de Cinema e Interdisciplinaridade que façam referência à filosofia deleuziana, não será irrefutavelmente necessário e extremamente honesto que se tenha em mente e, além disso, deixe-se explícito o quão metódico, resistente e criativo foi este pensador?

¹⁶⁷ A respeito do ato de resistência, ver verbete, no “R de Resistir do Abecedário”, a reflexão de Deleuze sobre a vergonha de ser homem: “criar é resistir... É mais claro para as artes. A ciência está numa posição mais ambígua, mais ou menos como o cinema. Ela está presa a problemas de programa, de capital. As partes resistem, mas... Os grandes cientistas também são uma grande resistência. Quando penso em Einstein, em muitos físicos, em muitos biólogos hoje, é claro que... Eles resistem antes de tudo ao treinamento e à opinião corrente, ou seja, a todo tipo de interrogação imbecil. Eles exigem seu... Eles têm realmente a força para exigir seu próprio ritmo. Não os faremos desistir de algo prematuramente, assim como não mudaremos um artista. Ninguém tem direito de mudar um artista. Mas acho que tudo isso, que a criação como resistência... Recentemente, li um autor que me chamou a atenção. Acho que um dos motivos da arte e do pensamento é uma certa vergonha de ser homem. Acho que o artista, o escritor, que falou mais profundamente sobre isso foi Primo Levi. Ele soube falar dessa vergonha de ser um homem num nível extremamente profundo, porque foi logo após sua volta dos campos de extermínio. Ele sobreviveu com... Ele disse: ‘quando fui libertado, o que me dominava era a vergonha de ser um homem’. É uma frase ao mesmo tempo esplêndida e bela e... Não é abstrata, é muito concreta a vergonha de ser um homem. Mas ela não quer dizer... Associamos muita besteira. Não quer dizer que somos todos assassinos. Não quer dizer que somos todos culpados diante do nazismo. Primo Levi diz admiravelmente que isso não significa que carrascos e vítimas são iguais. Não nos farão acreditar nisso. Muitos dizem que todos somos culpados. Nada disso, não confundamos carrascos e vítimas. A vergonha de ser homem não significa que somos todos iguais, comprometidos etc. Acho que quer dizer muitas coisas. É um sentimento complexo e não unificado. A vergonha de ser um homem significa: como alguns homens puderam fazer isso, alguns homens que não eu, como puderam fazer isso? E, em segundo lugar, como eu compactuei? Não me tornei um carrasco, mas compactuei para sobreviver. E uma certa vergonha por ter sobrevivido no lugar de alguns amigos que não sobreviveram. É um sentimento muito complexo. Acho que, na base da arte, há essa ideia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não para de aprisionar a vida, de matar a vida. A vergonha de ser homem... O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal. Não é a vida dele” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89).

Por outro lado, também aproveitamos a discussão deste capítulo sobre as “imagens” híbridas/heterogêneas; sobre a montagem cinematográfica e a concomitante importância do espectador para tal montagem (ou seja, trata-se do endereçamento da arte cinematográfica); sobre a “memória-cinema”... para que, com essas novas ideias, possamos, finalmente, caminhar até o último capítulo desta dissertação. E, justamente nele, fustigá-las, bagunçá-las até que cheguemos a uma nova síntese disjuntiva ou a algum lugar terrificante... Isso posto, convidamos nossos(as) leitores(as) para o quinto e último capítulo desta nossa aventura científica...

CAPÍTULO 5

A temporalidade das fotografias fixas de “La Jetée” (Chris Marker, 1962)

[...] Domar a explosão
com a mão contida e serena,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida [...]

(João Cabral de Melo Neto, 1992)

.....

5.1 Pequena introdução ou preâmbulo

Começamos esta dissertação procurando compreender o que era o “tempo”. Para tanto, iniciamos, nosso estudo, discutindo a questão do “tempo”; principalmente, a partir do livro “A Câmara Clara” (Roland Barthes, 1984). Livro este no qual Barthes nos introduz às ideias (das quais já tratamos) de *studium* e *punctum*. Optamos por utilizar tal referência bibliográfica precisamente para discutir sobre as “imagens” indiretas e diretas do “tempo”, respectivamente.

Seguimos nossa pesquisa discutindo sobre as relações entre “tempo”, “memória” e “cinema”. Para tanto, iniciamos o capítulo 2, discutindo, primeiramente, sobre as questões éticas e morais implicadas no ato de se pensar sobre as relações entre “tempo” e “memória”. Fora isso, no capítulo 2, interessava-nos refletir, junto com o(a) leitor(a), sobre como as categorias do “tempo” e da “memória” estão imbricadas. Isso, sobretudo, no que diz respeito ao teor tecno-linguístico que a “memória” traz consigo. Isto é, sobretudo, no que diz respeito ao fato de a “memória bergsoniana” ser uma espécie de arcabouço, um arquivo, um repertório, um lugar de virtualidade onde estão condensadas as nossas “imagens lembranças” – e, também, as nossas “lembranças puras” –, “imagens lembranças” estas que criamos e recriamos através do contato, de nosso “corpo”, com as percepções oferecidas pelos “objetos” – isto é, pelos “corpos” (o nosso e outros “corpos”) – com os quais lidamos, no interim, de nossas vidas (MASCARENHAS, 2015, p. 16).

Um dos pontos cruciais do capítulo 2 – e, também, do capítulo 3 – era, portanto, que o(a) leitor(a) entendesse que uma “imagem” <<uma re(a)presentação, uma “lembrança”>> do “tempo” estaria condicionada à técnica – isto é, à “memória total” manifestada no “corpo” – que elaborou tal “imagem”. Ademais, interessava revelar que, para boa parte dos “corpos”, era difícil produzir “imagens diretas do tempo”: o que, porém, não parecia ser o caso do “cinema”. Assim, nesses dois capítulos (capítulos 2 e 3) de nosso exercício dissertativo, descobrimos, também, que poderíamos ter “imagens” do “tempo” feitas com a própria carne (a própria técnica) do “tempo”: seriam, então e necessariamente, “imagens diretas do tempo”.

Fora isso, e ainda nos capítulos 2 e 3, conversamos sobre o como “cinema” se interessava por lidar com certos tipos de “imagem” do “tempo” (isto é, tratava-se da capacidade de e ainda do gosto por lidar com “imagens diretas do tempo”; com “imagens-tempo” <<diretas>>, segundo Deleuze); bem como sobre como o “cinema” era capaz de fornecer a terrificante “imagem” do duplo, a metalinguagem, a “imagem” do espelho partido, o paradoxo: isto é, a “imagem” cinematográfica do “tempo” imaginando a si mesmo. Dito de outra maneira, conversamos sobre a possibilidade de o “cinema” ser uma ferramenta capaz de nos revelar as “afecções” do tempo.

Ademais, ainda discutimos, exaustiva e especificamente, no capítulo 3, sobre a apreensão do “mundo material” na “infância” (isto é, sobre a criação de “imagens” na “infância”). E, nisso, trouxemos algumas digressões (iniciais) sobre “La Jetée” (Chris Marker, 1962), a “infância”, a questão do “tempo” e a questão da “imagem” e do “cinema”. Fora isso, em tal capítulo, também tratamos da discussão sobre a fusão (disjuntiva) de “imagens heterogêneas”, abrindo caminho para que pudéssemos pensar sobre o “cinema híbrido” nos capítulos 4 e 5 desta dissertação.

Nesses termos, no capítulo 4, discutimos, principalmente, sobre as relações entre “tempo”, “memória”, “imagem”, “duração” e “cinema”; além de refletirmos sobre a montagem cinematográfica e a concomitante importância do espectador para tal montagem (ou seja, trata-se do endereçamento da arte cinematográfica); e, também, sobre a “memória-cinema”. Essas, aliás, foram as nossas últimas digressões teóricas (considerando, porém, todas as digressões teóricas as quais percorremos nos capítulos 1, 2, 3 e 4) para que, finalmente, pudéssemos nos deter em Chris Marker e “La Jetée” (1962); e, conseqüentemente, seguirmos para o capítulo 5.

Ora, o que interessa, portanto, nesse capítulo 5 de nossa dissertação, é, precisa e inicialmente, procurar – como fez Barthes, em “A Câmara Clara” (1984), com as fotos de sua mãe – “imagens” indiretas e diretas de Chris Marker, autor de “La Jetée” (1962). Interessamos, aliás, procurar por tais “imagens” de Chris Marker porque elas nos remetem às discussões a respeito do “tempo”, bem como às suas relações do “tempo” com a “memória”, as “imagens” e o “cinema”: relações estas sobre as quais viemos refletindo ao longo desta nossa pesquisa.

O capítulo atual é, portanto, um experimento e uma tentativa. Em alguns momentos, procuraremos, também, Chris Marker, o “tempo”, as “imagens”, a “memória”, a “duração” e o “cinema” dentro de nós: e convidamos nossos(as) leitores(as) a tentarem fazer o mesmo. Gostaríamos, enfim, de iniciar o capítulo a partir de uma anedota da anedota para, depois,

seguirmos procurando as “imagens” de Chris Marker e vermos até onde podemos chegar: para ver como e se chegamos, também, até “La Jetée” (1962). Afinal, conforme já dissemos, este capítulo é, por fim, uma tentativa: sendo assim, desde já, deixamos claro... não sabemos como sair (tampouco como sairemos) dele!

5.2 Pequena anedota da anedota sobre Christian, Chris, Marc e Resnais

Dizem que um homem chamado Christian Hippolyte François Georges Bouche-Villeneuve nasceu em Neuilly-sur-Seine no dia 29 de julho de 1921; tendo falecido, em Paris, no dia 29 de julho de 2012. Dizem também que este mesmo homem foi cineasta, fotógrafo, ilustrador, ensaísta, multiartista e crítico francês famoso; e que seus filmes mais conhecidos são “La Jetée” (1962), “Sans Soleil” (1983); e, por fim, “A.K.” (1985), um curioso documentário sobre Akira Kurosawa.

Dizem, aliás, que este homem, o qual chamamos Christian Hippolyte François Georges Bouche-Villeneuve atende, na verdade e, na maior parte das vezes, pela alcunha de Chris Marker. Assim sendo, ouviu-se dizer ainda que Christian Hippolyte começou a estudar graduação em filosofia; quando, na década de 1940, a guerra eclodiu.

Ademais, sabemos e, desta vez, sabemos que Chris Marker (e não Christian Hippolyte) quase residiu em Cuba por dois anos; bem como quase foi aluno de Jean-Paul Sartre no Lycée Pasteur: não fossem as lendas que o próprio Chris Marker criou sobre essas e muitas outras histórias (de si mesmo) das quais temos ciência, sobretudo, a partir do CD “Immemory” (1997).

Segue que, durante o verão de 1941, coincidentemente, ano de estreia de “Cidadão Kane” (Orson Welles, 1941), esse jovem que conhecemos por Christian Hippolyte encontrava-se estudando filosofia; mas, então, como já foi dito, a guerra eclodiu: daí Christian foi para Vichy. E eis que aí esse mesmo Christian passou a atender por Marc Dornier. Ora, Marc Dornier, por sua vez, criou uma revista chamada “La revue française: cahiers de la table ronde”¹⁶⁸, através da qual procurava oferecer uma visão positiva da França aos jovens, então meio perdidos e sem perspectiva de futuro.

¹⁶⁸ “A revista francesa: cadernos da mesa redonda” (livremente traduzido).

O fato é que a revista não durou muito tempo. Marc, afinal, decepcionou-se com a política de Marechal Pétain; e foi para a Suíça; e depois se juntou aos maquis¹⁶⁹ na Resistência. Por fim, à época da Libertação, não se sabe se Christian Hippolyte, Chris Marker ou Marc Dornier; mas, com certeza, um dos três encontrava-se nas fileiras do Exército dos Estados Unidos. Daí em diante, o que se sabe é que a guerra acabou; e, desta vez, Chris Marker e Christian Hippolyte foram viajar por países socialistas, e pela África; e pela China; e pelo Japão; e por outros lugares: e, em tais viagens, ambos documentaram o que viram através de filmes, fotografias e livros.

Finalmente, e em algum ponto de toda essa anedota, Christian, Chris, Marc e Alain (Resnais) se encontraram e se conheceram: e, de fato, terminaram ficando amigos, além de trabalharem juntos em filmes como “Estátuas também morrem” (1953), “Noite e neblina” (1955), “Toda a memória do mundo” (1956), entre outros. Declina, pois, desse feliz encontro, desse conhecimento, dessa amizade, desses filmes realizados por tais gênios da arte cinematográfica que Alain Resnais, por ocasião de uma conversa pública com (isto é, por ocasião de uma entrevista conduzida por) Guy Gauthier, arrematou: “existe uma teoria que circula, e com um certo fundamento, segundo a qual Chris Marker seria um extraterrestre. Ele tem aparência humana, mas a verdade é que vem do futuro ou de um outro planeta” (RESNAIS in GAUTHIER, 1962, p. 52-53, livremente traduzido¹⁷⁰). E isso, enfim, é tudo o que se sabe!

5.3 Sobre “imagens” indiretas e diretas de Chris Marker, ele mesmo

Como Barthes o fez em “A Câmara Clara” (1984), ao procurar uma foto que desse conta de sua mãe *tal qual em si mesma* – e, nisso, encontrou não somente a “imagem” direta da sua mãe, mas também “imagens” indiretas dela mesma – tentamos iniciar este capítulo procurando por tais duas imagens de Chris Marker. Afinal, como encontrar Chris Marker? E, nisso, primeiro e talvez – e, aparentemente, bem - mais simples, quem é Chris Marker indiretamente (o *studium*)? Segundo, e talvez demasiado desafiador, quem é Chris Marker diretamente, *tal qual em si mesmo* (o *punctum*)?

¹⁶⁹ “Maquis” eram guerrilheiros (tanto na França, como na Espanha) que resistiram a regimes autoritários, durante e após a Segunda Guerra Mundial. “Maqui”, do francês, vem mato ou vegetação; e muitos desses combatentes (da resistência) operavam em áreas rurais ou em montanhas para evitar a captura.

¹⁷⁰ “Il y a d’ailleurs une théorie qui circule et qui n’est pas sans fondements et selon laquelle Marker serait un extraterrestre. Il a l’apparence d’un humain, mais il vient peut-être du futur ou d’une autre planète” (RESNAIS in GAUTHIER, 1962, p. 52-53).

Sobre o *studium*, teríamos uma foto em geral de Chris Marker; e, nesse caso, satisfaria dizer que Chris Marker é “o mais célebre dos cineastas desconhecidos” (DUBOIS, 2002, p. 5) da história do cinema? Ou seja, ainda que vindo de um dos mais notáveis estudiosos (especialistas em) de Chris Marker (isto é, Dubois¹⁷¹) dos quais se tem ciência; tal definição – tal re(a)presentação; a qual, de fato, muito nos diz sobre Marker – seria, então, aquilo que podemos chamar de uma imagem em geral (uma “imagem” indireta) sobre tal cineasta? Outrossim, haveria alguma biografia (e poderia ser até uma biografia barata) ou um livro (desses de coletânea de cineastas) que comentasse sobre sua obra e vida? Deveríamos, então, procurar num dicionário de cineastas? Na introdução deste nosso exercício dissertativo, falamos um pouco sobre (informações gerais de) Chris Marker, seria, então, a nossa introdução um *studium* (uma “imagem geral”) suficiente? Por outro lado, sobre o *punctum*, haveria, então, uma foto, uma “imagem” capaz de “remontar o Tempo” (BARTHES, 1984, p. 106) em Chris Marker? Haveria uma “imagem” direta de Chris Marker? Afinal, por onde; por que caminho; por que “imagem” (direta) seria possível reencontrar Chris Marker *tal qual em si mesmo*? Aliás, como produzir “imagens” (diretas ou indiretas) de Chris Marker se ele mesmo, aparente e voluntariamente, tanto fugia das “imagens” (sobretudo, as normativas) a respeito de si mesmo? São essas algumas perguntas que nos fazemos neste momento do capítulo 5; às quais, ao longo dele e juntamente com os(as) nossos(as) leitores(as), gostaríamos de tentar responder.

É verdade que a nossa primeira inquietação - o *studium* - parece muito simples. E, inclusive, o(a) nosso(a) leitor(a) precisa entender que, de fato, neste primeiro momento, estamos à procura apenas da face geral (mais uma vez, o *studium*) que dê conta do cineasta responsável pelo filme que é o artefato (a fonte) desta pesquisa dissertativa: isto é, o filme “La Jetée” (Chris Marker, 1962). Por isso, interessa-nos começar por algumas questões básicas, iniciais e personalíssimas a respeito de Marker: quem ele foi; era filho de quem; de onde veio; como era a sua fisionomia; onde e quando nasceu; quem eram os seus amigos; onde morava; como foi a sua infância; o que e onde estudou; como morreu; era casado; tinha filhos; tinha

¹⁷¹ É importante frisar que, por se tratar de Chris Marker, um multiartista “tão spectral e clandestino” (SANDHU in THE GUARDIAN, 16 de abril de 2014), parte dos estudos sobre ele não necessariamente é acessível através de meios usuais: como é o caso de livros, por exemplo. Ou seja, há muita coisa sobre Chris Marker espalhada seja na internet, seja no mundo fora da internet, seja entre seus amigos: há, por fim, muita coisa sobre Chris Marker que também não está indexada. O fato é que Dubois, além de ser um pesquisador notório, tem, por exemplo, assim como Catherine Lupton, compilado seus estudos, pesquisas e descobertas acerca de Marker em livros. Livros que podem ser encontrados em sites como Amazon etc.. Ou seja, trata-se de uma busca indexada, de vias mais normativas. Enfim, puxamos tal nota de rodapé para deixar claro que existem muitos especialistas e bons conhecedores de Marker, cujo conjunto de textos, de pesquisas não se encontra compilado, tampouco disponível em livro; tampouco pode ser facilmente acessado na internet.

parentes; tinha irmãos? Por fim, haveria alguma relação entre o menino de “La Jetée” (1962) e o menino que foi Chris Marker?

Não obstante, é também verdade que começamos este capítulo por uma espécie de anedota da anedota: isto é, uma imagem (in)direta – ao final deste capítulo, esperamos conseguir descobrir se direta ou indireta – de Chris Marker que criamos, nós mesmos, a partir da Wikipédia e do site <https://chrismarker.ch>. Sobre esse ponto, aliás, é importante lembrar que muitos sabem que Marker era conhecido por compartilhar detalhes biográficos inventados (de si mesmo), [...] incluindo relatos de que ele nasceu na Mongólia ou em Pequim; que passou parte de sua infância em Cuba; que foi paraquedista do Exército dos EUA durante a Segunda Guerra Mundial. E, por fim, também é dito que, perto do fim de sua vida, Chris Marker teria editado sua própria página da Wikipédia (SMITH, 2023, livremente traduzido)¹⁷².

Ora, tendo sido “um automitologista ao longo da vida” (IDEM, livremente traduzido)¹⁷³, Chris Marker usou “tantos chapéus quantos pseudônimos teve” (IDEM, livremente traduzido)¹⁷⁴. Não é à toa, inclusive, que, em 2016, Maroussia Vossen, não só enteada de Chris Marker, mas, também, pessoa por quem Marker tinha imensa estima e apreço, além de uma relação afetiva muito forte, escreveu um livro extremamente doce e bonito chamado “Chris Marker: o livro impossível”¹⁷⁵.

Assim sendo, é curioso notar como esse caráter anedótico, inusitado e imprevisível observado em Chris Marker, tanto por Resnais e Dubois; como, também, por Jack B. Smith, é justamente o que também encontramos em “Chris Marker: o livro impossível” (Maroussia Vossen, 2016). Segundo Maroussia, existem, aliás, muitas anedotas sobre Marker:

Marker trazia consigo o gosto inusitado, ao contrário do que é hábito para muitos de nós, de não se entusiasmar com a possibilidade de tornar seus amigos conhecidos entre si. Pelo contrário, Chris Marker cultivava amizades distantes entre si e, nesse movimento, existia um Chris Marker singular para cada uma dessas amizades. [...] Outras anedotas existem sobre Chris Marker, como sobre o fato de que, segundo Maroussia Vossen, à época da morte de Marker, foi-lhe feita uma genealogia e descobriu-se que o mesmo tinha cerca de sete parentes bem próximos vivendo na França, dos quais nenhum o conhecia ou sabia que ele era um cineasta tão famoso e contundente para a história do cinema. Por sua vez, Maroussia também relata que, certa vez, estando com Marker no Japão, ela pôde ter com ele num bar chamado “La Jetée”, o qual era habitado por figuras muito excêntricas e irretocavelmente mágicas, e que, ao mesmo tempo, deram-lhe a impressão de serem a verdadeira família de

¹⁷² “Marker was known to share invented biographical details with interviewers including claims that he was born in Mongolia or Beijing and spent part of his childhood in Cuba; it is also told that, toward the end of his life, he would edit his own Wikipedia page” (SMITH, 2023).

¹⁷³ “A lifelong self-mythologizer” (IBIDEM).

¹⁷⁴ “He wore as many hats as he had pseudonyms” (IBIDEM).

¹⁷⁵ “Chris Marker: le livre impossible” (MAROUSSIA, 2016).

Chris Marker. Maroussia ainda conta que Marker não tinha endereço fixo e sempre lhe escrevera de todas as partes do mundo; fazendo uso, porém, de uma caixa postal para receber as correspondências dela. Ademais, ele era para ela como um animal selvagem, o qual fugia de todos aqueles que tentavam pô-lo numa gaveta. Inclusive o próprio Chris Marker fugia de si mesmo no momento em que parecia fisgar-se num esforço de estabilidade, não é à toa que, por exemplo, mesmo não sendo religioso, sempre tiveram papel muito importante em sua vida a Rússia e, por sua vez, o Catolicismo Ortodoxo (MASCARENHAS; SÁ; BURGOS, 2017, p. 6-7).

Diante desses enxertos encontrados no livro de Maroussia, e pesquisando pelo Google, pela Wikipedia, pelo BFI (Instituto Britânico de Filmes), pelo The Guardian, entre outros; bem como em certos sites especializados a respeito apenas de Chris Marker, como é o caso do sítio <https://chrismarker.ch> (possivelmente, <<e dizemos possivelmente porque tudo em Marker é labiríntico; é lacunar; está prenhe daquilo que Deleuze chama de “potências do falso” (DELEUZE, 2005, p. 155-188)>>, o antigo sítio <https://chrismarker.org>); gostaríamos de apresentar seis fotografias (FIGURAS 3, 4, 5, 6, 7 e 8 abaixo) – das pouquíssimas fotos de que temos certeza absoluta (e retomares este ponto mais adiante) serem de Chris Marker:



FIGURA 3 – Chris Marker e Alain Resnais (FONTE: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker>)



FIGURA 4 – Chris Marker fotografado por Wim Wenders (FONTE: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker>)



FIGURA 5 – Chris Marker e Claude-Jean Philippe ao fundo (FONTE: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker>)

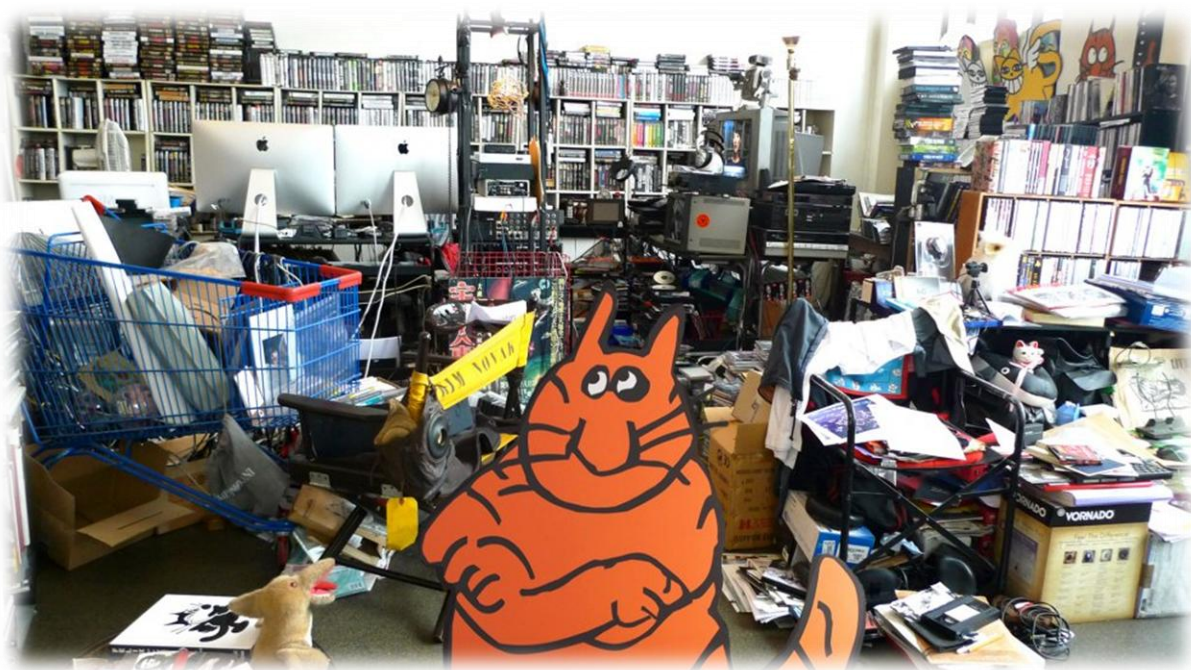


FIGURA 6 - Guillaume-en-Egypte (Chris Marker) em seu ateliê, fotografado por Agnès Varda (FONTE: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker>)



FIGURA 7 – Retrato de Chris Marker, ele mesmo (FONTE: <https://www.chrismarker.ch/portraits-de-chris-marker.html>)

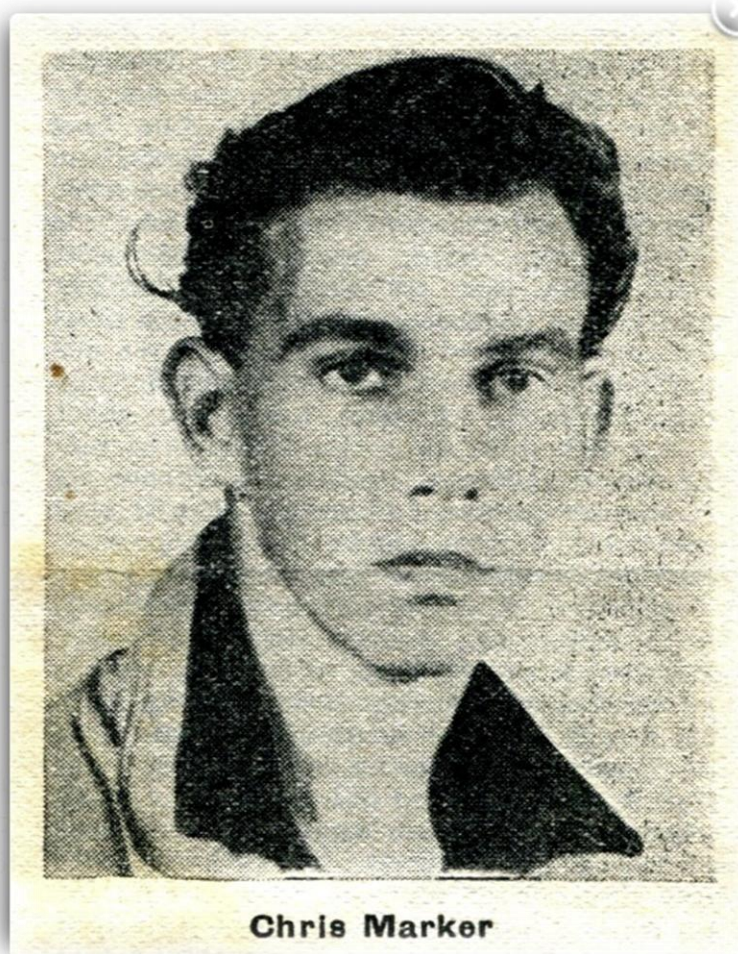


FIGURA 8 – Retrato dos primórdios de Chris Marker, publicado como parte de um artigo de Max Pol Fouchet, “Chris Marker, ou revelação através da ação”, maio de 1950 (FONTE: <https://www.chrismarker.ch/portraits-de-chris-marker.html>)

Não raros são os relatos de cineastas, multiartistas, amigos, admiradores, estudiosos de Chris Marker e do seu trabalho que eram incapazes de, sobretudo, num primeiro momento (isto é, na ocasião do primeiro encontro pessoal, físico com Marker), normativamente, reconhecê-lo. Ou seja, que faziam pouca ideia de quem era Marker física e pessoalmente, de fato:

Quando encontrei Marker pela primeira vez em Paris, ele indicou que nos encontraríamos no saguão do meu hotel – e não me ocorreu dizer que não tinha certeza de como ele era. (Menos dele havia vazado na internet naquela época). Esperei nervosamente no meu quarto no andar de cima e então, olhando pela janela, vi um homem atravessando a rua e soube imediatamente que era ele. Ele se movia com a cautela abrangente que marca um fotógrafo de rua de longa data – magro e galopante, e de alguma forma selvagem. Ele tinha um rosto bonito e forte (COHEN in The Guardian, 16 de Setembro de 2017, livremente traduzido¹⁷⁶).

¹⁷⁶ “When I first encountered Marker in Paris, he indicated that we’d meet in the lobby of my hotel – and it didn’t occur to me to say that I wasn’t sure what he looked like. (Less of him had leaked onto the web back then.) I waited nervously in my room upstairs and then, glancing out of the window, saw a man crossing the

A respeito de Chris Marker e muito próximo ao relato do cineasta Jem Cohen, o multiartista Jeremy Millar também nos conta:

Quando um amigo em comum sugeriu que eu enviasse um e-mail a Marker para discutir seu vasto arquivo de fotos, não parecia haver muito sentido, e quando o fiz, algum tempo depois, minha esperança era de pouco mais do que uma resposta. Essa resposta, de fato, veio momentos depois: sempre o anglófilo cortês, Marker perguntou se eu gostaria de tomar chá alguns dias depois. Aconteceu que Marker, que parecia tão em casa nas terras mais distantes, na verdade morava em um pequeno bloco de apartamentos em um bairro pobre do 20º arrondissement de Paris. Ele estava me esperando na porta aberta enquanto eu subia as escadas; *ali estava o rosto — agora nitidamente definido, sorridente — que eu só tinha visto em reprodução, e então escondido atrás de uma Rolleiflex, ou da ocular de uma câmera de vídeo*. Ele era alto, magro e possuía uma energia calma que parecia pensar melhor do que se tornar muito aparente. Ele tinha quase 80 anos (MILLAR in The Guardian, 6 de agosto de 2012, livremente traduzido¹⁷⁷, grifo nosso).

Ainda sobre o *puzzle*-chamado-Marker, bem como em consonância com os relatos do cineasta e fotógrafo Jem Cohen; e, também, do multiartista (cineasta, escultor, pintor, escritor) Jeremy Millar trazidos acima; gostaríamos de compartilhar, com os(as) nossos(as) leitores(as), o afetuoso testemunho da famosa realizadora, multiartista e fotógrafa francesa Agnès Varda:

Ele entrou na minha vida pela primeira vez em 1954, como uma voz. Ele costumava telefonar para Resnais, que estava editando meu primeiro filme. Sua inteligência, resistência e ternura têm sido uma das minhas alegrias ao longo da nossa longa amizade. Todos os seus amigos tinham acesso a um pouco dele. Ele mandava desenhos e colagens para eles. Mas provavelmente só ele poderia remontar todas as peças do seu auto-quebra-cabeça. [...] *No meu filme dele em seu ateliê, [...] ele é ouvido, mas não visto. Ele escolheu há muito tempo se tornar conhecido por seu trabalho e não por seu rosto ou por sua vida pessoal*. Ele escolheu o desenho que fez de seu gato Guillaume-en-Egypte para representá-lo. Ele também escolheu – por um tempo, pelo menos – aparecer no Second Life na forma de um cara grande e pálido, um avatar que vagava por uma ilha e conversava com uma coruja (VARDA in The Guardian, 16 de Setembro de 2017, livremente traduzido¹⁷⁸, grifos nossos).

street and knew immediately it was him. He moved with the ranging wariness that marks a lifelong street photographer – lean and loping, and somehow wild. He had a beautiful, strong face” FONTE: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker> - último acesso em 22/02/2025.

¹⁷⁷ “When a mutual friend suggested that I email Marker in order to discuss his vast archive of photographs, there seemed little point, and when I did so, some time later, my hope was of little more than a reply. That reply, indeed, came moments afterwards: ever the courteous Anglophile, Marker asked whether I would care to have tea a couple of days later. It transpired that Marker, who seemed so at home in the most distant lands, actually lived in a small apartment block in a poor district of the 20th arondissement of Paris. He was waiting for me at the open door as I climbed the stairs; here was the face – now keenly defined, smiling – that I had only ever seen in reproduction, and then hidden behind a Rolleiflex, or the eyepiece of a video camera. He was tall, and lean, and possessed of a calm energy that seemed to think better than to make itself too apparent. He was nearly 80 years old”. FONTE: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/aug/06/chris-marker-la-jetee> - último acesso em 22/02/2025.

¹⁷⁸ “He first entered my life in 1954, as a voice. He used to telephone Resnais, who was editing my first film. His intelligence, toughness and tenderness have been one of my joys throughout our long friendship. All his friends had access to a little of him. He’d send them drawings and collages. But probably only he could reassemble all the pieces of his auto-puzzle. [...] In my film of him in his atelier, [...] he is heard but not. He chose long ago to

Por fim, também gostaríamos de dividir, com os(as) nossos(as) leitores(as), uma pequena confissão de nossa parte. Isto é, gostaríamos de dividir algo muito particular nosso em relação a Chris Marker. Algo, aliás, que toca justamente no fascínio – fascínio, de certa forma, lúdico e, ao mesmo tempo, terrificante –, o qual direcionamos não somente à figura de Chris Marker (por sua resiliência, por seu anonimato, por sua artesanaria linguística, por seu humanismo) – figura esta que, inclusive, muito admiramos; não somente devido à criatividade, à generosidade e à doçura de sua obra; mas, também e em igual medida, devido ao seu compromisso político de tal obra e, em particular, o compromisso político de Marker (e sua obra) com países como Chile, Cuba, África e Brasil –; mas, também, à sua arte.

Nesse sentido, gostaríamos de apresentar, dois *screenshots* de “La Jetée” (Chris Marker, 1962) que, durante muito tempo – e, talvez, até hoje, em certos momentos, em certos *glimpses* (vislumbres) de nossa “memória”, de nossa “imaginação” <<isto é, do processo de (auto)criação de nossa “memória” e de nossas “imagens”>> –, fizeram (e ainda fazem) com que a nossa “memória”, mergulhada, há alguns anos, no universo markeriano, por vezes, se perguntasse (e ainda se pergunte) se não se tratava (se não se trata), em tais *screenshots*, da fisionomia humana (da face, do rosto) de Chris Marker:



SCREENSHOT 9 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

make himself known by his work and not by his face or through his personal life. He chose the drawing he made of his cat Guillaume-en-Egypte to represent him. He also chose – for a while at least – to appear in Second Life in the guise of a big, pale guy, an avatar who wandered around an island and chatted with an owl”. FONTE: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker> - último acesso em 22/02/2025.



SCREENSHOT 10 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

É verdade que o *SCREENSHOT* 10 (p. 189) – muito mais do que o *SCREENSHOT* 9 (p. 188) – nos terroriza até hoje. Aliás, por mais que saibamos racionalmente quem é Chris Marker e conheçamos bem a sua fisionomia, confessamos que, por vezes, reparamos bem no maxilar do homem, ao lado de Resnais, na FIGURA 3 (p. 183); e procuramos (quase que inutilmente), na imaginação (na “memória”, no fluxo do “tempo”), encaixá-lo no *SCREENSHOT* 10 (p. 189); a dúvida permanece: seria Chris Marker o homem do *SCREENSHOT* 10 (p. 189)? Seria, então, Chris Marker o próprio *eidos* do “tempo” (isto é, a própria “morte”) no final de “La Jetée” (1962)? Mesmo sem revermos o filme, repetimos – (re)olhando fotos de internet e, também, *screenshots* de nosso acervo pessoal – tal exercício há anos: e, há anos, e por mais irracional que possa parecer, na maior parte das vezes, encontramos-nos com a mesma dúvida. A questão é que, se o fazemos, é precisamente em busca de Chris Marker.

O que interessa, então, refletir, neste momento do capítulo 5, é a razão pela qual trouxemos as fotografias de Marker nas FIGURAS 3, 4, 5, 6, 7 e 8 (p. 183-186); bem, como os *screenshots* de “La Jetée” nos *SCREENSHOTS* 9 e 10 (p. 188-189), além dos relatos de Jem Cohen, Jeremy Millar, Agnès Varda, juntamente com o nosso relato (trazido nos 3 últimos parágrafos) sobre a trapaça que, sobretudo, o *SCREENSHOT* 10 (p. 189) provoca em nossa mente. E, em busca de tal razão, é que lançamos as seguintes perguntas: se temos que Chris Marker “era um fantasma, um artista da fuga, um metamorfo” (SANDHU in THE

GUARDIAN, 15 de abril de 2014)¹⁷⁹, não seria o caso de abandonar suas “imagens indiretas”? Não seria o caso de perceber que Chris Marker, o qual, deliberadamente, fugia a todo instante da elaboração de (sobretudo, uma “imagem indireta”, uma mera reprodução) uma normatividade biográfica a respeito de si mesmo (nome; sobrenome; idade; fotografia 3 x 4; nome da mãe; nome do pai; cidade do nascimento; parentela etc.), paradoxal e generosamente, nos deixou milhares de “imagens diretas” (de si mesmo)? “Imagens” estas elaboradas com a própria carne de Marker? Isto é, “imagens diretas” de Chris Marker, ele mesmo, elaboradas com as técnicas, as ferramentas, os instrumentos, a artesanía linguística que notadamente Marker dominou (e aprendeu a dominar)? Perguntamos mais uma vez: “imagens diretas” estas elaboradas com os filmes, as fotos, os livros, as instalações que Marker criou e nos deixou?

Há pouco, no capítulo 3, discutíamos sobre as “afecções” do “tempo”: isto é, sobre “imagens” elaboradas com carne, com “corpo” de “tempo”. Dito de outra maneira, “imagens” que implicassem sempre “paradoxo”; “transformação”; “relação”; “heterogeneidade”; “simultaneidade”. Ou seja, “imagens” que implicassem imaginar parciais do “tempo” a partir de sua própria corporeidade. É precisamente algo que nos remete, novamente, à fotografia de infância da mãe de Barthes:

Observei a menina e enfim encontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguiu, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma inocência soberana (se quisermos tomar essa palavra segundo sua etimologia, que é “não sei prejudicar”), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda a sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser [...] eu não poderia defini-la melhor do que por esse traço (entre outros): ela jamais me fez, em toda nossa vida em comum, uma única “observação”. Essa circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação a uma imagem, estava, no entanto, presente na face que ela tinha na fotografia que eu acabara de encontrar. “Não uma imagem justa, justo uma imagem”, diz Godard. Mas meu pesar queria uma imagem justa, uma imagem que fosse a um só tempo justa e justeza: justo uma imagem, mas uma imagem justa. Tal era para mim a Fotografia do Jardim de Inverno (BARTHES, 1984, p. 102-104).

Em tal passagem, fica muito claro que Barthes – enlutado pela morte de sua mãe, cujo falecimento, à época, ainda era bem recente – busca, na verdade; e, precisamente, pela foto de sua mãe “*tal qual em si mesma*” (IDEM, p. 106, grifo do autor): outra foto, por fim, não adiantava. Afinal, para Barthes, era preciso uma “imagem” capaz de restituir o “corpo”

¹⁷⁹ “Was a phantom, an escape artist, a shapeshifter”. FONTE: <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/15/thrilling-prophetic-chris-marker-experimental-films> - último acesso em 22/02/2025.

materno; materializando, portanto, a presença, o “gesto”, diria Agamben (2008)¹⁸⁰, a volta (do “corpo”) de sua mãe. Eis, por isso, a doçura, o traço (entre outros) que, segundo Barthes (1983), na pose fotográfica, era um paradoxo insustentável; mas que, durante toda a vida, a sua mãe (o “corpo” de sua mãe) sustentara.

Nesses termos, cabe perceber que a doçura da mãe, para Roland Barthes, era o *punctum*, o próprio caminho, o refluir do “tempo”, a técnica, a maneira, o traço, a tactibilidade (a materialidade) através da qual sua mãe tocava o mundo, marcava-o, transformava-o, afetava-o. A doçura materna era, por fim e para Barthes, justamente o modo característico por meio do qual o “corpo” singular de sua mãe o tocava, imaginava-o, relacionava-se com ele, transformava-o e se transformava.

Isso posto, tentemos, agora, voltar para Chris Marker, procurando, então, compreender que, mesmo com tantas anedotas autobiográficas (algumas das quais já apresentamos neste capítulo), ele “não era um eremita ou um recluso. [Na verdade,] Sua elusividade era uma ferramenta para a criação. Ela lhe fornecia liberdade” (SANDHU in THE GUARDIAN, 15 de abril de 2014, livremente traduzido¹⁸¹). Afinal, livre de uma biografia normativa, livre dos holofotes, livre da celebridade, Marker “foi capaz de vagar pela segunda metade do século XX testemunhando, documentando e meditando sobre suas convulsões políticas e imaginativas” (IBIDEM)¹⁸².

Cientes, portanto, da atitude liberta de holofotes de tal cineasta, bem como e, acima de tudo, da atitude (auto)meditativa não só de sua obra, mas também do próprio indivíduo (esquivo) autoalcançado Chris Marker, é essencial ter em mente que, se o procuramos, se queremos imaginá-lo, é para as “afecções” markerianas que urge deter o nosso olhar (e sentido). Assim, se temos que, mais que as “imagens” indiretas, Marker generosamente se empenhou em nos legar um universo sem fim de suas “imagens” diretas (de suas “afecções”), é necessário que passemos a procurar *punctum* em Chris Marker: isto é, como dizíamos, há

¹⁸⁰ Acerca do “gesto”, Agamben nos lembra, “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Seria, então, o “gesto” (AGAMBEN, 2008) a “imagem” daquilo que não pode ser colonizado – daquilo que o sistema jamais conseguirá capturar e cooptar <<inclusive, sob a forma de “imagem indireta>> -: isto é, daquilo que jamais poderá virar *studium* (Barthes, 1984)? Nesses termos, seria a doçura da mãe de Barthes, o dito *punctum* (Barthes, 1984); e, portanto, a “medialidade” (AGAMBEN, 2008, p. 13) da sua mãe?

¹⁸¹ “He was no hermit or recluse. His elusiveness was a tool for creation. It furnished him with freedom”. FONTE: <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/15/thrilling-prophetic-chris-marker-experimental-films> - último acesso em 22/02/2025.

¹⁸² “He was able to drift through the second half of the 20th century witnessing, documenting and meditating on its political and imaginative upheavals”. FONTE: <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/15/thrilling-prophetic-chris-marker-experimental-films> - último acesso em 22/02/2025.

pouco, sobre Barthes e a “imagem” *tal qual em si mesma de sua mãe*; é necessário que procuremos o próprio caminho, o refluir do “tempo”, a técnica, a maneira, o traço, a tactibilidade (a materialidade) através da qual Chris Marker (com seu “corpo”; e, concomitantemente, com sua linguagem) imaginou, tocou e ainda toca o mundo físico; marcou e ainda marca o universo; transformou e ainda transforma o “cinema” e as outras artes; afetou e ainda afeta as nossas mentes.

Dito de outra maneira, por sua recusa radical com relação às “imagens” indiretas do universo, das coisas e (mais implacavelmente) de si mesmo; e, conseqüentemente, por sua recorrente (auto)escrita de si mesmo, do mundo, das coisas, das viagens, dos animais, dos fatos diversos; e, sendo assim, por suas anedotas sobre si (mesmo) e o mundo físico; por seus filmes; por seus livros; por seus ensaios; por suas fotografias; afinal, por suas “imagens” (diretas) de si (mesmo) – e do mundo que era externo ao seu “corpo” –, é sumário que olhemos para Chris Marker, diretamente. É sumário, pois, que olhemos para Chris Marker através da luneta das “imagens” elaboradas pelo próprio Marker (através de sua técnica): isto é, das “imagens” confeccionadas por meio da artesanaria de sua singular e genial liberdade de linguagem multihumana, multitecnológica e multiartística.

Dentro desse contexto, aliás, e naquilo que tange ao “cinema”, temos que, segundo Dubois, o que Marker comumente realizava em sua obra cinematográfica eram filmes de uma postura enunciativa particular: isto é, a postura do relato de si por sons e por “imagens” (DUBOIS, 2012, p. 20). Certamente por isso, Dubois (IDEM, p. 19) também nos lembra que, assim como Agnès Varda, Raymond Depardon, Robert Frank, Hollis Frampton, Chris Marker, praticou, histórica e esteticamente, o que podemos chamar de “modernidade cinematográfica”. Ou seja, Marker praticou:

Um cinema pessoal, crítico e reflexivo, autêntico e irônico, subjetivo e desapegado, um cinema do despojamento e da opacidade, da interrogação de si e da inquietação existencial, do risco e da experiência, que se recusa à transparência objetiva e ao controle, seguro de si mesmo, que encarnava a grande forma clássica (IDEM, p. 20).

Em outras palavras, Chris Marker instaurou, por intermédio da sua obra cinematográfica, filmes que não param de nos lançar a seguinte questão: “como fazer falarem as “imagens” – principalmente, as “imagens” visuais e sonoras – (no e pelo cinema)”? Assim, cada filme de Marker parece, pois, ser “um dispositivo de imagem e de palavra, de cinema e de foto, que se revela exatamente comparável a um modelo de memória e de imagem mental” (IDEM, p. 22).

Há, assim, um pacto particular e autobiográfico que Chris Marker sela, em seus filmes, com o espectador (é algo, aliás, que já discutimos no capítulo 4 quando tratávamos do

endereçamento da montagem cinematográfica): é tanto que, em sua obra, a separação entre as identidades de Marker, do narrador, dos personagens, do mundo externo e da técnica (da coisa-cinema) nunca fica muito clara. É algo, inclusive, que Blanchot (2011), desde 1955, já anunciava, no verdadeiro autor: isto é, a necessidade de um aniquilamento voluntário de si mesmo; o aparecimento, com isso, da figura de um autor despersonalizado (MASCARENHAS; SÁ; BURGOS, 2017, p. 4), cujo rosto (cujo “corpo”), sempre despersonalizado; porém, nunca o mesmo, haveria de ser devolvido à materialidade da obra toda vez que ela fosse retomada <<, revista por um ou mais espectador(es)>>.

É daí que voltamos a dizer, para encontrar Chris Marker, para ter com ele, para criar uma “imagem”, uma ponte através da qual possamos nos relacionar e chegar até ele, é preciso, antes de tudo, compreender a sua linguagem; compreender a sua relação com as “imagens”; compreender a sua relação com a técnica; compreender a sua relação com a “memória”; compreender, por fim, a sua relação com o “tempo”, bem como a sua relação com o “mundo material” e a sua relação com as artes.

Acreditamos, aliás, que, talvez, neste momento, a longa jornada que atravessamos (por meio dos capítulos anteriores), juntamente, com o(a) nosso(a) leitor(a), comece a fazer um pouco de sentido. Afinal, como poderíamos tratar de uma figura tão curiosa, doce, inusitada e, ao mesmo tempo, radical como Chris Marker, como poderíamos tratar da experiência de estar no mundo (do quase filósofo e aluno de Jean-Paul Sartre alcunhado) de Chris Marker, sem antes compreendermos a categoria do “tempo” e suas relações com a “memória”, a “imagem”, a “duração” e o “cinema”?

E dizemos isso por sabermos, por fim e assim como Jem Cohen, que:

Marker era um renegado do faça-você-mesmo. Sua capacidade de fazer algo poderoso, multivalente, engraçado e atemporal do quase nada desmentia a noção de que a produção cinematográfica “real” é coisa de estúdios, muito dinheiro, exércitos de técnicos, grupos de foco, “A Indústria”. Em outras palavras, ele – como Vertov, Vigo e Varda (e Ivens, Alvarez e muitos outros) – trouxe a produção cinematográfica ao alcance de todos. Ele era sua própria indústria, mas era uma indústria entrelaçada com camaradas e colegas de trabalho. Não era que ele desdenhasse ou rejeitasse o outro mundo mais luxuoso do cinema (ele amava muitos filmes grandes e muita televisão a cabo americana). Era apenas que ele extraía e esculpia uma linhagem inteiramente diferente, coexistente, mas muitas vezes estupidamente marginalizada, onde tudo o que se precisava era de um olho, uma câmera, um gravador, algumas ideias – e o mundo. (Mas que olho, e que ideias!) Para tal mestre, sua tecnologia era ocasionalmente rudimentar – ou, mais apropriadamente, parecia feita à mão, sobre o que ele não era precioso ou apologético. Ele juntou as coisas e produziu uma quantidade surpreendente (não apenas filmes, mas textos, fotos, instalações e o CD-ROM *Immemory*), sempre passando para o próximo projeto em vez de promover o último. Mas não se engane, Marker certamente lutou para fazer seu trabalho e ganhar a vida em um mundo que, em sua maioria, não compartilhava de sua coragem ou de seus valores. Não devemos esquecer que ele era um radical, no melhor e mais esperançoso sentido da palavra, e os radicais não têm vida fácil aqui. Marker sabia que fazer documentários

significava investigação, associação livre e uma consciência de todas as outras artes – livros, música, pintura e assim por diante, através das quais ele respirava e reverberava. Ele também tinha grande fé na nova tecnologia. Ele adorava a internet, embora não de forma acrítica. Às vezes, tenho a sensação estranha – quando a internet está em seu melhor – de que ele deve ter inventado, esse labirinto invisível e biblioteca de possibilidades infinitas. A mente aberta dele é uma grande lição para mim. Enquanto eu, a princípio, ficava incomodado com o buraco de coelho virtual do Second Life, ele via o potencial para um cinema ali, exibindo obras que ninguém mais distribuiria¹⁸³ (COHEN in The Guardian, 16 de Setembro de 2017, livremente traduzido¹⁸⁴).

É partindo precisamente do faça-você-mesmo, bem como da capacidade de Marker de fazer algo poderoso, multivalente, engraçado e atemporal do quase nada (IBIDEM)... Além do fato, afinal, de, com isso (isto é, faça-você-mesmo algo poderoso, multivalente, engraçado, atemporal: é possível!), Marker nos mostrar – e mostrar sem que precise ser negado e/ou inferiorizado o mundo mais luxuoso do cinema comercial, da indústria cinematográfica, conforme aponta Jem Cohen – que a produção audiovisual está ao alcance de todos (nós) que gostaríamos de analisar “La Jetée” (Chris Marker, 1962) na próxima seção deste capítulo; intentando, nesta análise, encontrar, finalmente, possíveis “imagens” diretas de Marker (e sua obra); bem como, e através de tais “imagens”, mapear, em “La Jetée”, as relações entre “tempo”, “imagem”, “memória”, “duração”, “fotografia” e “cinema”, as quais tanto interessam e são tão caras a esta pesquisa.

¹⁸³ É importante não deixar passar o fato de que, por mais anedótico que possa soar, o extraterrestre, o homem - segundo Resnais (RESNAIS in GAUTHIER, 1962), bem como Catherine Lupton (LUPTON, 2008) e tantos outros - do futuro, aparentemente, previu até a era dos streamings: incluindo, aliás e quem sabe..., plataformas como o Mubi (<https://mubi.com/pt/br>).

¹⁸⁴ “Marker was a DIY renegade. His ability to make something powerful, multivalent, funny and timeless out of next to nothing gave the lie to the notion that ‘real’ filmmaking is the stuff of studios, big money, armies of technicians, focus groups, ‘The Industry’. In other words, he – like Vertov and Vigo and Varda (and Ivens and Alvarez and many others) – brought filmmaking within reach. He was his own industry, but it was an industry interlaced with comrades and co-workers. It wasn’t that he disdained or rejected the other, more luxurious world of cinema (he loved many big movies and much American cable television). It was just that he drew from and carved out an entirely different lineage, coexistent but often stupidly marginalised, where all one needed was an eye, a camera, a recorder, some ideas – and the world. (But what an eye, and what ideas!) For such a master, his tech was occasionally crude – or, more appropriately, it felt handmade, about which he wasn’t precious or apologetic. He cobbled things together and produced an astonishing amount (not only films but writing, stills, installations and the CD-Rom *Immemory*), always moving on to the next project rather than promoting the last. But make no mistake, Marker surely struggled to make his work and to make a living in a world that mostly did not share his guts or his values. We must not forget that he was a radical, in the finest, most hopeful sense of the word, and radicals don’t have it easy here. Marker knew that documentary filmmaking meant enquiry, free association and an awareness of all the other arts – books, music, painting and so on, out of which it breathed and reverberated. He also had great faith in new technology. He relished the internet, though not uncritically. I sometimes have the uncanny feeling – when the internet’s at its best – that he must have invented it, this invisible labyrinth and library of endless possibilities. His open-mindedness is a great lesson to me. Where I was at first troubled by the virtual rabbit-hole of Second Life, he saw the potential for a movie theatre there, showing works that nobody else would distribute”. FONTE: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker> - último acesso em 22/02/2025.

5.4 A temporalidade nas fotografias fixas de “La Jetée” (Chris Marker, 1962)

Começamos a frequentar disciplinas teóricas do curso de Cinema e Audiovisual da UFPE em meados de 2011, quando ainda estudávamos Engenharia Eletrônica na mesma instituição. Dada, porém, a nossa incontestável relutância em ver filmes (isto é, tínhamos e ainda temos grandes ressalvas com a cinefilia, fato este que termina <<hoje, porém, bem menos>> e sempre terminou por nos fazer adiar a visada de <<certos>> filmes <<clássicos>>); a primeira vez em que, finalmente, assistimos a “La Jetée” (Chris Marker, 1962); e, daí também, em que fomos levados a escrever um pequeníssimo texto motivado por tal filme foi, precisamente, no fim de dezembro de 2013 – já perto do Natal.

Assistimos a tal filme, afinal, devido à disciplina de Estética, e por ocasião da sugestão da própria professora, a qual ministrava a matéria e sempre pedia à turma para que escrevêssemos resenhas sobre filmes de nossa escolha. É verdade que a professora também nos ajudava a escolher os filmes sobre os quais escreveríamos tais resenhas. Tratava-se, pois, de uma disciplina iminentemente teórica, lecionada por uma professora também iminentemente teórica: era, portanto, uma disciplina que adorávamos; afinal, tirando documentários e filmes experimentais, sempre fomos pouco afeitos a fazer “cinema” na prática.

Contamos isso, aliás, porque o que se segue é o motivo pelo qual a professora teórica da disciplina também teórica conseguiu nos convencer (ainda que involuntariamente) a ver o filme de Chris Marker (e escrever a partir de tal filme). Filme este o qual não fazíamos tanta questão de ver, principalmente, devido ao fato de, por vezes (e quase que desde sempre), “La Jetée” (1962) ser (assim como outras obras primas demasiado importantes e intempestivas para a história do cinema) tão banalmente consagrado entre o público cinéfilo. O que, afinal e precisamente, tocou os nossos ouvidos – e por mais simples que pareça – foi o resumo que a professora fez de “La Jetée”: “se vocês querem fazer um bom filme, de uma forma barata e criativa, vocês podem utilizar o procedimento¹⁸⁵ de ‘La Jetée’; isto é, vocês podem fazer um filme curto somente com narração em *off* e inteiramente com fotografias fixas, assim como fez Marker em um dos mais importantes filmes da história do cinema”.

Muito teórica – e conhecemos bem a professora, assim como temos contato com ela até hoje –, não temos notícia de filmes que a professora produziu. Sendo assim, foi-nos uma

¹⁸⁵ Sobre o procedimento Ledoux (conhecido como o procedimento da feitura de “La Jetée”), ver nota de rodapé nº 51.

surpresa deveras inusitada não somente a sugestão para fazermos um filme; mas, mais que isso, foi-nos uma surpresa ainda mais inusitada a sugestão sobre como fazer um filme – isto é, “fazer um filme curto, barato, experimental e somente a partir de narração em *off* e fotografias fixas: fazer uma fotonovela”. Eis que foi aí (desse curto-circuito: professora teórica sugerindo não somente que fizéssemos um filme, mas como fazê-lo) que decidimos ver e escrever não exatamente sobre a película, mas sobre o tema que girava em torno dela; e, também, que, desde sempre (inclusive, até hoje – é o que se pode notar por esta pesquisa de mestrado), nos terrificou. Assim sendo, escolhemos como objeto de nossa pequena e sucinta resenha não um filme, mas a questão do “cinema”, do “tempo” e da “memória”.

Curiosamente, a resenha tinha como epígrafe os seguintes trechos de “La Jetée” (ver FIGURA 9):

CINEMA, TEMPO E MEMÓRIA

Por Maiara Mascarenhas

“Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grand jetée D'Orly quelques années avant le début de la Troisième Guerre Mondiale” - Chris Marker em *La Jetée*, 1'52”.

“Nada distingue as lembranças de outros momentos. Só mais tarde eles se fazem reconhecer” – IDEM, 2'43”.

“Ele compreendeu que não havia como escapar do tempo. E que esse momento que lhe haviam concedido ver e que nunca deixara de obcecá-lo era o momento de sua própria morte” – IDEM, 27'38”.

Representações cinematográficas têm influenciado o mundo da vida¹. “Filmes se tornaram a arte de definição para a experiência temporal da modernidade” (CHARNEY
FIGURA 9 – Epígrafe de resenha escrita em dezembro de 2013, acervo pessoal¹⁸⁶

Dividimos tal relato pessoal com o(a) nosso(a) leitor(a), porque, como bem nos lembra Chris Marker, “nada distingue as lembranças de outros momentos. Só mais tarde eles se

¹⁸⁶ O pequenino ensaio está disponível on-line e pode ser lido através do link: <https://patagoniaufpe.blogspot.com/2014/01/cinema-tempo-e-memoria-por-maiara.html>. Último acesso no dia 17/07/2024.

fazem reconhecer [quando mostram as suas cicatrizes]¹⁸⁷” (MARKER, 1962). Ora, de 2013 para cá, são exatos 10 anos (e seis meses), muitos dos quais optamos por não ver novamente, tampouco exibir (em aulas, em apresentações, em público) “La Jetée” (Chris Marker, 1962): não queríamos, afinal, banalizar o nosso olhar para o filme, tampouco passar a ver coisas ali normativamente inventadas (ainda menos detalhes próprios à cinefilia).

Nesses termos, falar de “La Jetée”, ver “La Jetée” novamente – seja de forma solitária; seja em público –, por muito tempo, veio (e ainda vem), para nós, com uma certa dor. Afinal, o que falar de “La Jetée” além do óbvio? Isto é, o que falar de “La Jetée” sem produzir uma “imagem” indireta, repetitiva e corriqueira de tal filme, “imagem” esta que o prenderia (que o interditaria)¹⁸⁸; e que, por consequência, tristemente o normatizaria (e o aprisionaria)? O que falar, afinal, de “La Jetée” se, aparentemente, Chris Marker, tanto no foto-romance (filme “La Jetée”, 1962), como no cine-romance (livro “La Jetée”, 2008); além de em “Sans Soleil” (1983) – filme este considerado, por muitos, a continuação de “La Jetée” – já tanto nos revelou?

Em 2017, aliás, adquirimos uma boa quantidade de livros – em diferentes idiomas (português, inglês, francês e espanhol); ou seja, vindos de diferentes países e culturas – sobre “La Jetée” (1962) e Chris Marker. Tais livros, infelizmente, não nos respondiam muitas coisas; e, no mais das vezes, eram todos muito parecidos (isto é, eram muito repetitivos entre si). Abandonamos, assim, Chris Marker e “La Jetée” por um tempo: inclusive, na maior parte dos dois anos de nossa pesquisa, optamos também, muitas vezes, por evitar “La Jetée” e Chris Marker (ficamos, então, mais voltados para a questão do “tempo”, das “imagens”, do “cinema” e da “memória”).

Reencontramos “La Jetée” precisamente de uns tempos para cá. Reencontramos, aliás, “La Jetée” através de Barthes. Ademais, recentemente; e, por intermédio de Lynne Sachs (<https://chrismarker.ch/collaborateurs-producteurs-et-amies.html>), também descobrimos que Chris Marker e Roland Barthes eram amigos: fato este que, porém, e por mais que acreditemos e queiramos (fervorosamente) que seja a mais pura verdade, tem nos soado *superbe* (esplêndido, deslumbrante); e, ao mesmo tempo, anedótico.

Fora isso, noite dessas sem sono, e antes de sabermos da amizade entre Marker e Barthes, (re)lemos “A Câmara Clara” (1984) num fôlego só: e, no contato com o “tempo”

¹⁸⁷ É importante dizer que, em 2013, havíamos subtraído do enxerto de Marker a sua frase final: isto é, “quando mostram as suas cicatrizes”. Curiosamente, hoje, quando as nossas (poucas) lembranças de “La Jetée” (Chris Marker, 1962) mostram suas cicatrizes é que repomos, ao texto markeriano – narração em off, (auto)meditação markeriana –, a sua última frase.

¹⁸⁸ Ver nota sobre o “gesto”, nota de rodapé nº 180.

presente em tal livro <<na viagem do “tempo” a qual pode ser (re)vivida – experienciada – através de tal obra barthesiana>>, saímos – tal qual um dos homens (*SCREENSHOT 11*) de “La Jetée” que, forçadamente, viajou pelo “tempo” e voltou... – terrificados.



SCREENSHOT 11 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

O desfecho desta pesquisa tem, afinal, nos conduzido para antigos – porém, clássicos – livros (e lugares), os quais muito adoramos, mas que já não (re)líamos (nem íamos) há um certo tempo: talvez, quem sabe, desde 2013, desde 2016 (desde 2017). A boa verdade é que, finalmente, esta pesquisa decantou seus derradeiros pózinhos de “tempo”, sua poeira temporal <<sua “grisalha”, como diria Didi-Huberman (2014)>> em nós; e, com isso, tem-nos levado, inclusive, a perceber o significado, para nós, da fala de Marker que nos serviu como epígrafe em 2013 e a qual citamos ainda agora: “nada distingue as lembranças de outros momentos. Só mais tarde eles se fazem reconhecer [quando mostram as suas cicatrizes]” (MARKER, 1962).

Ou seja, conforme discutimos no capítulo 3, nossas “imagens” (nossas “imagens-lembrança”) são singulares; assim, nada distingue as nossas lembranças (nossas “imagens-lembrança”) de outros momentos: isto é, daquilo que, para nós, não se tornou lembrança (não se tornou “imagem”); daquilo que, por fim, não nos tocou, nem modificou o nosso “corpo”, a nossa “carne” a ponto de fazer parte da nossa criação de “imagens”.

E é justamente por isso (por serem marcas de que algo, de que outro “corpo” nos tocou, nos escarificou no fluxo do “tempo”) que, como coloca Chris Marker, precisamos de tais lembranças, mesmo muito anos mais tarde (ou seja, mesmo tardiamente). Precisamos, aliás, de tais lembranças (e mesmo muito tempo mais tarde), para reconhecer o mundo

exterior (o mundo material) através delas: isto é, para nos relacionarmos com tal mundo e sobrevivermos em tal mundo; e, também, para que possamos reconhecê-lo. Nesse sentido, também é importante compreender que, por nos permitir o reconhecimento o mundo material, tais lembranças, tais “imagens” também nos protegem.

Mas, ora, finalmente, é isso! O que nos apartava de Marker, bem como de “La Jetée” era precisamente a ausência de uma “imagem” (de uma “lembrança”, para retomar, com precisão, a ideia e as meditações de Marker em “La Jetée”): isto é, a ausência, conforme já conversamos nos capítulos anteriores desta dissertação (em particular, no capítulo 3), de um “caminho”, de uma ponte, de um atravessamento, o qual nos permitisse (e, nisso, também nos protegesse) ajustar o foco; e, daí, então, nos atirar no momento escolhido (isto é, no momento de ver e estar com Marker, *ele mesmo, tal qual em si mesmo*; bem como de ver e estar com “La Jetée”, também o filme, ele mesmo <<de forma solitária e/ou até mesmo em público>>): e, nesse momento escolhido, permanecer e mover-nos dentro e através dele sem (tanta) dificuldade (MARKER, 1962).

Durante muitos anos, portanto, nós nos encontrávamos barrados. Éramos como a humanidade – nos subterrâneos de Paris em “La Jetée” (conforme *SCREENSHOT 12*, p. 199) –, para quem o “espaço”, a “passagem espacial” estava interrompida. Urgia, pois, procurar uma outra via, uma outra “imagem”, uma rota de fuga, um outro acesso; urgia, pois, procurar o “tempo” (as nossas “lembranças”) e, daí, então, viajar através dele.



SCREENSHOT 12 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

Podemos dizer, assim e conforme argumentávamos, no parágrafo anterior, a respeito da humanidade em “La Jetée” – a qual, após a Terceira Guerra Mundial, encontrava-se presa no espaço –, que, durante cerca de 10 anos, a materialidade do nosso encontro com Marker e seu peculiar filme de fotografias-fixas parecia estar proibida: era-nos como inacessível. Precisávamos, afinal (e, mais uma vez, assim como os sobreviventes nos subterrâneos de Paris em “La Jetée”), de “tempo”, de fluxo de “tempo”: ou de “lembranças”, diria Marker; de *punctum*, diria Barthes; de “imagens-tempo” (diretas), conforme Deleuze. Precisávamos, por fim e para nos proteger (e nos ajudar a reconhecer os desafios) durante a nossa jornada (temporal e acadêmica), de fotografias, de marcas tácteis de “tempo”.

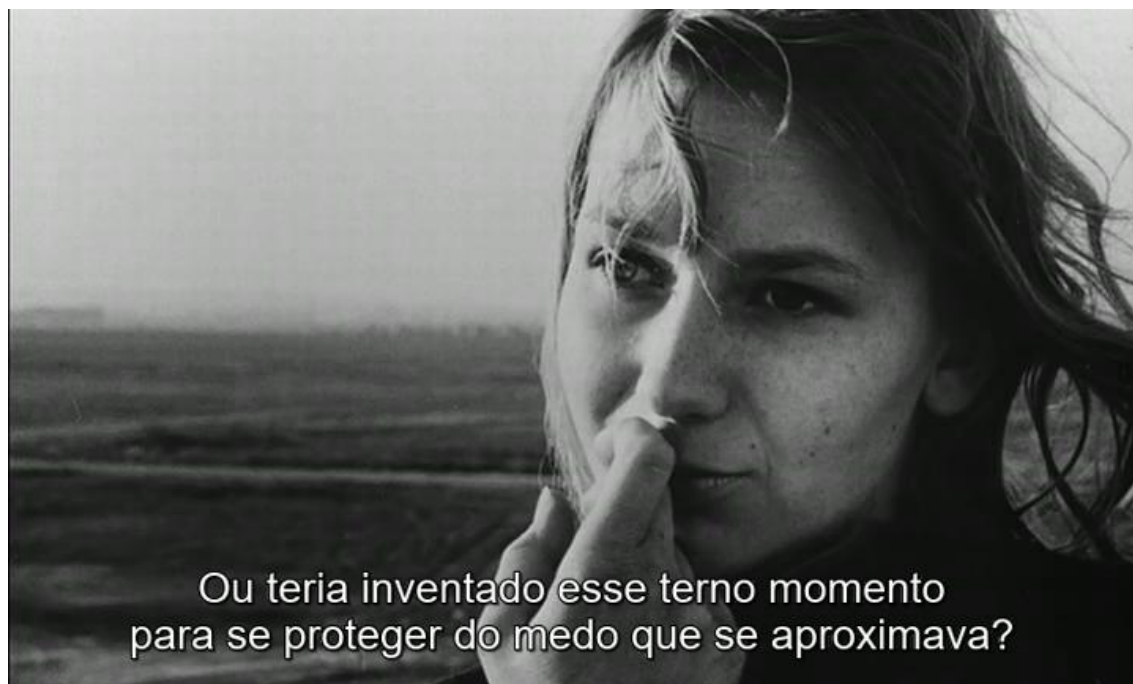
“Tempo” este, é bom que fique muito claro, através do qual poderíamos elaborar a abertura, a ponte, a travessia, a “imagem” (mental) entre nossas lembranças (nossa “memória”) e as de Chris Marker e as de “La Jetée”. Trata-se, pois, de um encontro, simultaneamente, material, mental, heterogêneo e cerebrado: levamos, assim; e, portanto, “tempo” para esculpir a “imagem” que, por fim, conectou (acoplou) o nosso cérebro (a nossa “atenção”) – e ao mesmo tempo nos deu proteção (ver *SCREENSHOTS* 13, 14 e 15, p. 200-201) – aos cérebros de Marker e “La Jetée”.



SCREENSHOT 13 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 14 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 15 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

Nesses termos, para a nossa viagem no “tempo” dentro de “La Jetée”; e, também, dentro do universo chamado Chris Marker, era urgente, então, uma “imagem” que nos protegesse (ver *SCREENSHOT* 15, p. 201); e, ao mesmo tempo, uma “imagem” que pudéssemos utilizar como ferramenta para nos preparar (para tal viagem; bem como para seguir dentro dela): afinal, assim como viajar no “tempo”, não é fácil, nem inofensivo adentrar no mundo markeriano, ainda menos no mundo markeriano de “La Jetée”!

Isso posto, é sumário que nosso(a) leitor(a) compreenda que o “tempo” que levamos para ter com “La Jetée”, na verdade, descoloriu as poucas “imagens” (mentais) – porém, não menos valiosas –, as poucas lembranças, as quais, mesmo evitando rever a película, sempre mantivemos afetivamente (e muito bem guardadas) sobre tal filme. Logo, e somente tantos anos mais tarde; somente tanta poeira de “tempo” mais tarde, como tão bem nos lembra Didi-Huberman (2014), descobrimos precisa e finalmente que o nosso primeiro elo perdido – a nossa ponte, a nossa travessia, a nossa “imagem-tempo”, a nossa lembrança muito forte, o nosso vínculo de passagem, o nosso *punctum* – com Marker e “La Jetée” era, pura e simplesmente, a “imagem” da cor.

Porém, não uma cor qualquer. Porém, não a cor no que diz respeito ao colorido. Muito pelo contrário... “La Jetée” é um filme em preto e branco que trata não só da viagem no “tempo”, mas também do próprio “tempo” (ele mesmo; em pessoa; coisa em si). Além disso, “La Jetée” é um filme que toma, como ponto de partida, para tal viagem no “tempo”, bem como para a (auto)meditação sobre tal categoria, uma “imagem” da infância. Nossa primeira

surpresa (quebra de expectativa) em tal película é, portanto, que, nela, a categoria da “infância” (social) e paradoxalmente – isto é, ao contrário do que normativamente se espera – seja-nos apresentada como uma “infância” descolorida, uma “infância” sem cor.

Como discutíamos no capítulo 1, o “tempo” tem o poder de nos transformar, de nos pintar e nos esculpir: temos, pois, que um “corpo” pintado de (tocado pelo) “tempo” é, paradoxalmente, um “corpo” descolorido, um “corpo” grisalho. Um “corpo” através do qual o “tempo” passou como um sopro, como um vento que o esmaeceu. Não é, portanto, só o Deus do Tempo que, com frequência, é “figurado em grisalha, como também a sua actividade é por vezes entendida [...] como uma obra do fumo, da poeira, da *grisalha soprada sobre todas as coisas*” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 7, grifos do autor).

O “tempo” que, nos últimos 10 anos, passamos ligeiramente distantes de “La Jetée” (na maior parte das vezes), foi, conseqüentemente, necessário para que pudéssemos não somente nos reencontrar com tal película; mas, também, para que, finalmente, pudéssemos enunciar alguns aspectos sobre tal obra markeriana. Dizemos isso, aliás, porque a inquietação da “imagem” da cor – a qual se nos apresenta como tão pertinente e pujante agora –, que é, na verdade, a “imagem” da escuridão em “La Jetée”, por exemplo, só veio nos solapar muito recentemente.

Nesses termos, (e, feliz e atualmente,) parece-nos que, em um filme tão radical sobre o “tempo” e as “imagens” (incluindo as “imagens” do “tempo”), como é o caso de “La Jetée”, faria pouco ou quase nenhum sentido se se tratasse de uma película colorida. Ora, falávamos há pouco, no capítulo 3, que “o escoamento do imaginário, [...] o mau lugar é [...] o lugar mais iluminado: ‘o lugar mais sombrio, diz um provérbio chinês, é sempre embaixo da lâmpada’” (BARTHES, 1989, p. 50).

Dito de outra forma, existe um lugar, quando se trata da produção de “imagens”; existe um lugar, quando se trata de enunciar o “tempo”; existe, por fim, um lugar, quando decidimos falar de Chris Marker e “La Jetée” que é um lugar escuro: que é uma “imagem” da escuridão. Isto é, trata-se precisamente do lugar, como Barthes (1989, p. 5) bem apontou, em “Fragmentos de um Discurso Amoroso”, que fica sempre embaixo da lâmpada.

Portanto, se argumentamos exaustivamente, sobretudo, no capítulo 3, que as “imagens” são parciais, são “objetos-menos”, é porque há um lugar fora de tais “parciais”, há um lugar fora de tais “objetos-menos” que não é somente escuro porque não foi iluminado pelas “imagens”, pelas “parciais” que criamos: na verdade, tal lugar é escuro; e, afinal, o é porque é nele onde a materialidade (ela mesma) reflui e se (re)encontra. Ou seja, tal lugar é

escuro porque é ali onde o “corpo” do outro – o corpo externo a mim; aquilo que Deleuze (1988) entende pelo negativo, pela diferença – se encontra.

Assim sendo, esse lugar escuro não é só o lugar do amor, de que trata Barthes (1989); também não é só o lugar do “tempo”, como aponta Bergson (2022); tampouco seria apenas o lugar da “materialidade”, conforme falávamos no parágrafo anterior: esse lugar escuro é, por fim; e, também e paradoxalmente, o lugar onde a criança se (re)encontra. Sobre esse ponto, aliás, Benjamin, em seu belo ensaio sobre “Livros infantis antigos e esquecidos” (1924), nos lembra:

Através das xilogravuras em preto e branco, abre-se um mundo próprio à percepção infantil. [...] A imagem colorida faz a fantasia infantil mergulhar sonhadoramente em si mesma. A gravura em preto e branco, a reprodução sóbria e prosaica, levam-na a sair de si mesma. A imperiosa exigência de descrever contida nessas imagens estimula na criança a palavra. Mas, assim como ela *descreve* com palavras essas imagens, ela *escreve* nelas. Ela penetra nas imagens. Sua superfície não é, como a da gravura colorida, *um noli me tangere* – nem em si mesma, nem para a criança. Ela tem um caráter meramente alusivo e admite a cooperação da criança. A criança redige dentro da imagem. Por isso, ela não se limita a descrever as imagens: ela as escreve, no sentido mais literal. Ela as rabisca (BENJAMIN, 2012, p. 260-261).

Ou seja, assim como as xilogravuras infantis em preto e branco descritas por Benjamin (1924), a “infância”, em “La Jetée” (Chris Marker, 1962), é uma paisagem de criação e resistência. Onde podemos compreender que, nela, como num grande livro aberto da “memória”, podemos ler e escrever página por página: e, exatamente por isso, a “infância” e a tonalidade cromática da película chamada “La Jetée” são descoloridas.

Dizemos, aliás, no parágrafo anterior, que, em “La Jetée”, a “infância” é uma paisagem de criação e resistência porque, conforme discutíamos no capítulo 3, o processo de imaginação das crianças, dado o estado de desenvolvimento normativo e linguístico em que ainda se encontram, pressupõe uma certa falta de capacidade de reparar (por reconhecimento), com rapidez, no mundo externo.

Nesse sentido, podemos dizer que, genuinamente, as crianças são mais lentas; e, com isso, as “imagens” infantis tendem a ser menos “parciais” (menos “objetos-menos”, por mais tautológico que pareça; e mais dados imediatos, como ansiava Bergson); e, com isso, tendem a ser também mais escuras, bem como mais ricas (mais anti-normativas) em detalhes: ou seja, tendem, portanto, a se aproximarem mais da realidade material (da escuridão; da “imagem” que falta).

Logo, o que o início de “La Jetée” (SCREENSHOT 16, p. 204) nos revela é que há, por fim, coisas que só conseguimos ver, tocar, sentir, experimentar, viver através de recursos (de artifícios) como o das “imagens” da “infância”. É o caso, aliás, da viagem no “tempo” em “La Jetée”. Por mais banal que nos possa, a priori, parecer a temática da viagem no “tempo”, ela

não é. Inclusive, por tudo o que já discutimos nesta dissertação, sobretudo, no que diz respeito primeiramente, ao desafio de se provar a existência do “tempo”; em segundo lugar, no que diz respeito à dificuldade de imaginá-lo (seja indireta ou diretamente), de enunciá-lo; é preciso que suspendamos a nossa atenção normativa, é preciso que abramos mão de nossa “memória-hábito” (BERGSON, 2011), é preciso que nos desvencilhemos de nossas lembranças mais pragmáticas e motoras para que possamos ter sucesso – incluindo, sobreviver – na empreitada de (pensar e) viajar pelo “tempo”.



SCREENSHOT 16 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

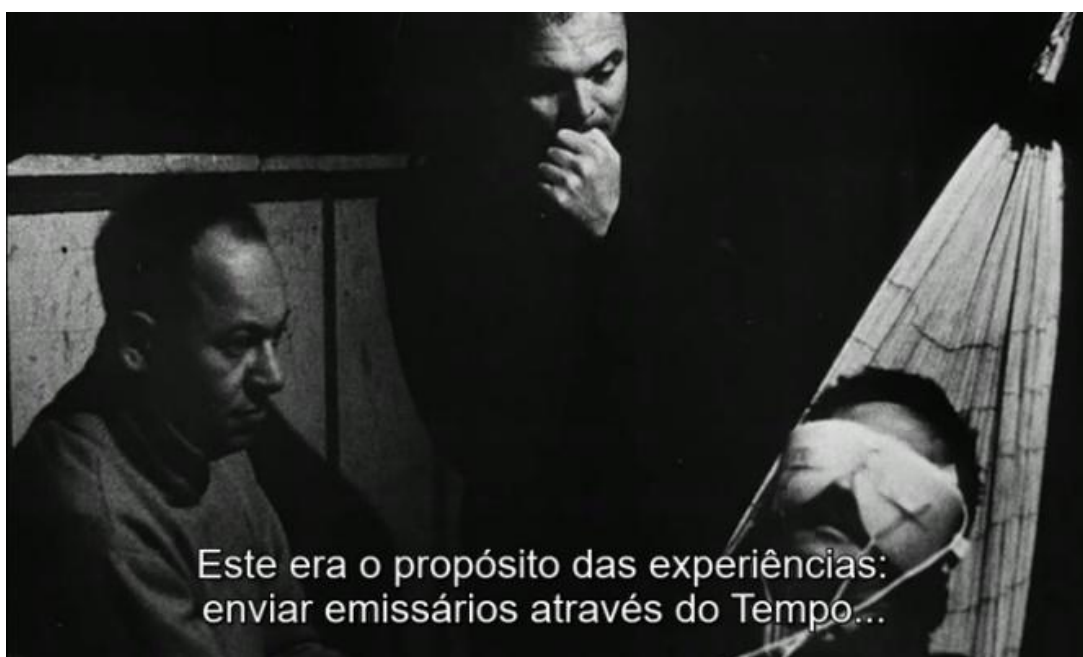
No caso de “La Jetée”, aliás, isso tanto é verdade que, conforme *SCREENSHOT* 11 (p. 198), muitos dos prisioneiros, os quais foram submetidos às experiências (de viajar no “tempo”), conduzidas pelos ditos vencedores da Terceira Guerra Mundial, no fim, estavam decepcionados, e “outros mortos ou loucos” (MARKER, 2012).

É daí, aliás, que o homem (*SCREENSHOT* 9, p. 188), em particular, cuja história é contada no filme; diferentemente dos outros prisioneiros, conseguiu resistir (e salvar, viajando para o “futuro”, os sobreviventes da Terceira Guerra Mundial que se encontravam nos subterrâneos de Paris; e que, na película, eram <<os>> Homens “do passado”) ao ser submetido à experiência de viajar pelo “tempo”: e ele conseguiu resistir (e obter sucesso) justamente porque era marcado por uma “imagem” da “infância”.

Dito de outra maneira, “La Jetée” nos revela que a viagem no “tempo” é, afinal, uma experiência *paradoxal e desnormatizante*¹⁸⁹. Logo, se o veículo para tal viagem é,

¹⁸⁹ Ver nota de rodapé nº 13.

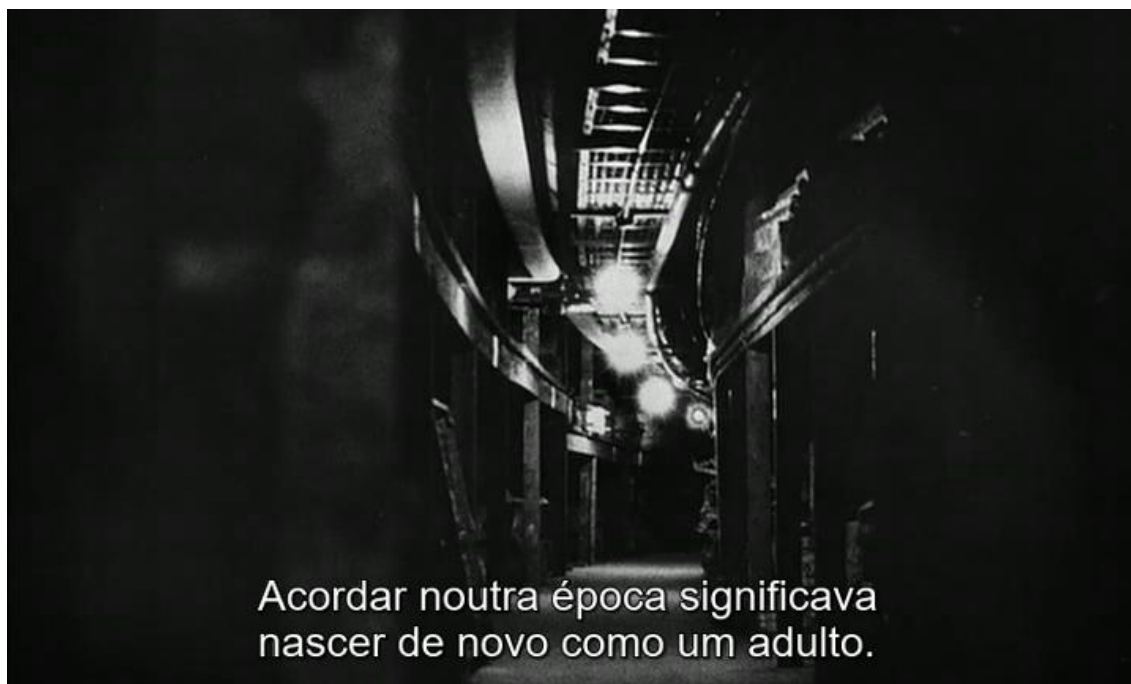
necessariamente, uma “imagem”, uma “lebrança”; temos que é preciso que tal “imagem” – assim como uma “imagem” da “infância” –, impetuosamente, resista (ver *SCREENSHOTS* 13, 14 e 15, p. 200-201). Ora, o fato de a “imagem” da “infância” possuir uma capacidade tal de resistir, ler e escrever no “tempo” (e durante a viagem no “tempo”) é um aspecto explicitamente tratado por Chris Marker em “La Jetée”:



SCREENSHOT 17 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 18 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 19 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

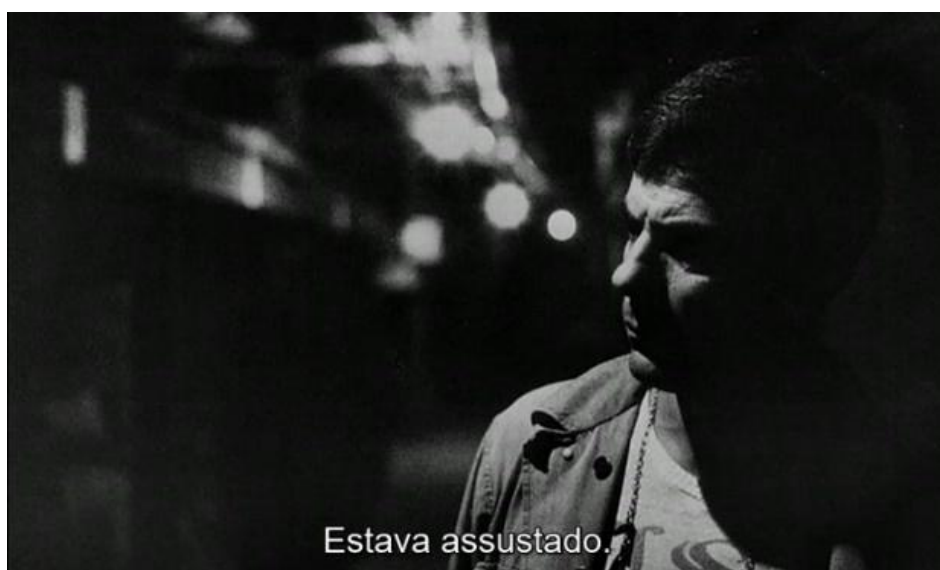
Ou seja, se, como já dissemos, em “La Jetée”, o veículo da viagem no “tempo” era necessariamente uma “imagem”, tornava-se imprescindível que tal “imagem” – como a xilogravura infantil em preto e branco da qual nos fala Benjamin (1924) – detivesse uma certa plasticidade. Concomitante a isso, era preciso também que, nessa “imagem”, não só se pudesse ler a materialidade do “tempo” passado – e falamos de ler a materialidade do “tempo” passado no sentido de, por reconhecimento, o indivíduo ser capaz de sobreviver física e minimamente no mundo (virtualmente) tátil de tal “tempo” (passado) –; mais que isso, era necessário que, nessa (e através dessa) “imagem”, escolhida, pelo emissário, para a sua viagem no “tempo”, ele não só pudesse, como ainda fosse capaz de escrever, de rabiscar, bem como de lidar com todos os paradoxos que implicavam estar vivo nesse passado (nesse “tempo” antigo): afinal, tratava-se, a priori, de um mesmo “tempo” passado; porém, vivido (de novo e no presente) por um indivíduo (adulto e), desta vez, deveras modificado (transformado).

Foi, portanto, e através – e, somente, através – da “imagem” da “infância”, da “imagem” descolorida <<na qual se poderia não só ler; mas, também, escrever, segundo Benjamin (1924), novas histórias, novas lembranças>>, que o homem do SCREENSHOT 9 (p. 188) pôde superar os paradoxos da viagem no “tempo”, e ir atrás de “comida... medicamentos, fontes de energia” (MARKER, 2012), conforme o chefe das experiências (SCREENSHOT 20, p. 207) lhe explicava:

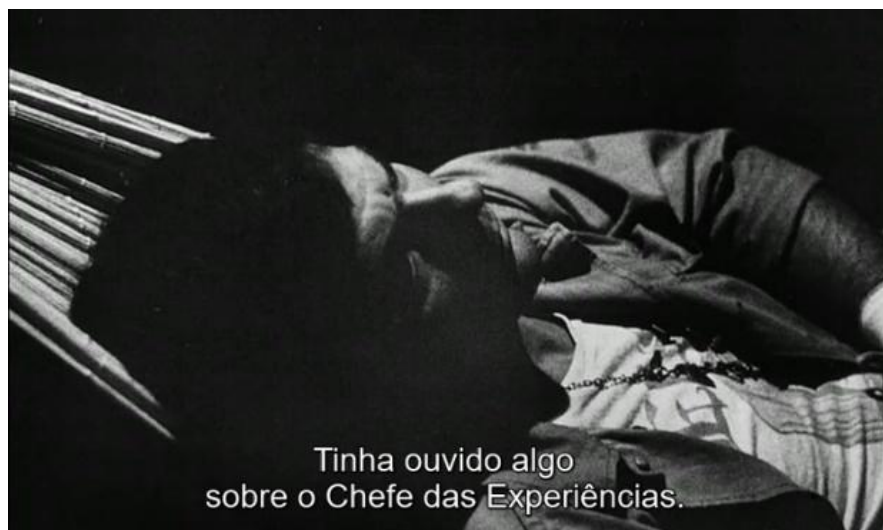


SCREENSHOT 20 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

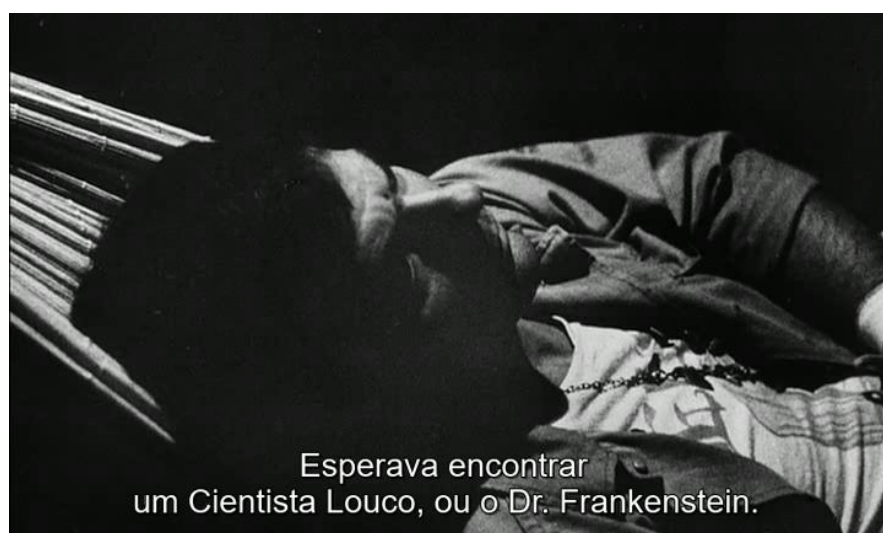
Ora, o momento em que o homem do *SCREENSHOT* 9 (p. 188) conhece o homem do *SCREENSHOT* 20 (p. 207) – e, nisso, toma conhecimento da real motivação (da real necessidade) de se viajar pelo “tempo” na diegese “La Jetée” – é, certamente, um dos momentos mais (belos e) intensos deste filme. Por isso, aliás (e, também, para explicar melhor tal momento), gostaríamos de exibir, em nosso texto, a seguinte sequência de *screenshots* (*SCREENSHOTS* 21-31, p. 207-211) sobre a qual comentaremos, com mais detalhes, logo adiante. Mas, antes, pedimos que o(a) nosso(a) leitor(a) atente bem à banda de áudio da sequência a seguir. Pedimos isso porque, mesmo no texto frio (e na mudez aparente) desta dissertação, tal banda sonora pode ser imaginada (e daí também pode ser ouvida) através das legendas que, desta vez (e, mais uma vez, propositadamente,) não desabilitamos dos *screenshots*. Vejamos:



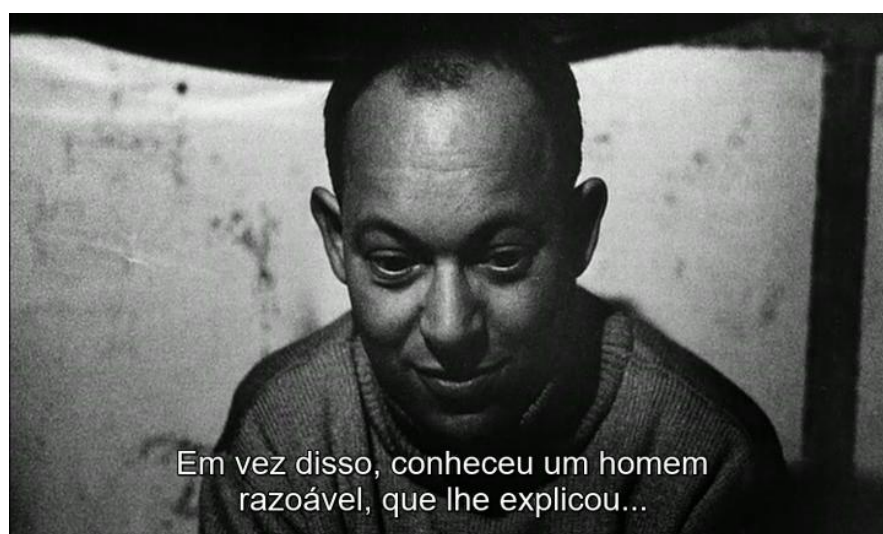
SCREENSHOT 21, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



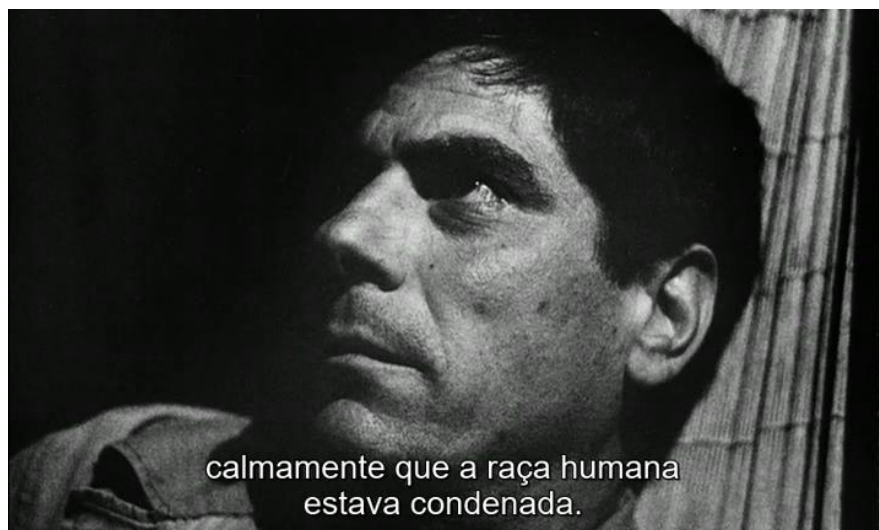
SCREENSHOT 22, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 23, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

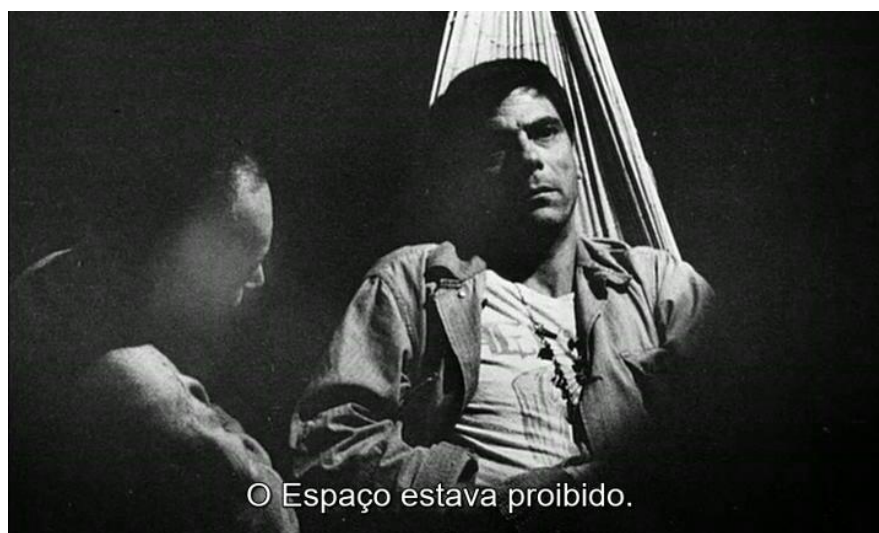


SCREENSHOT 24, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



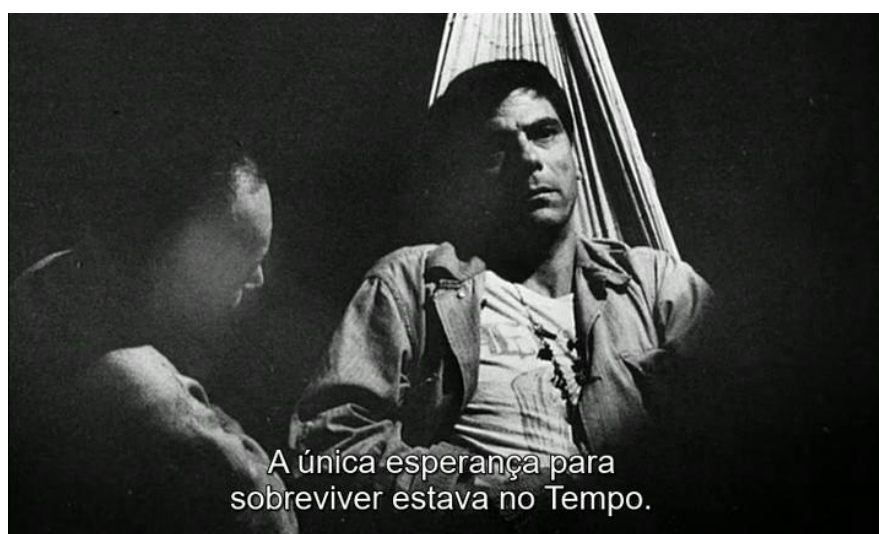
calmamente que a raça humana
estava condenada.

SCREENSHOT 25, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



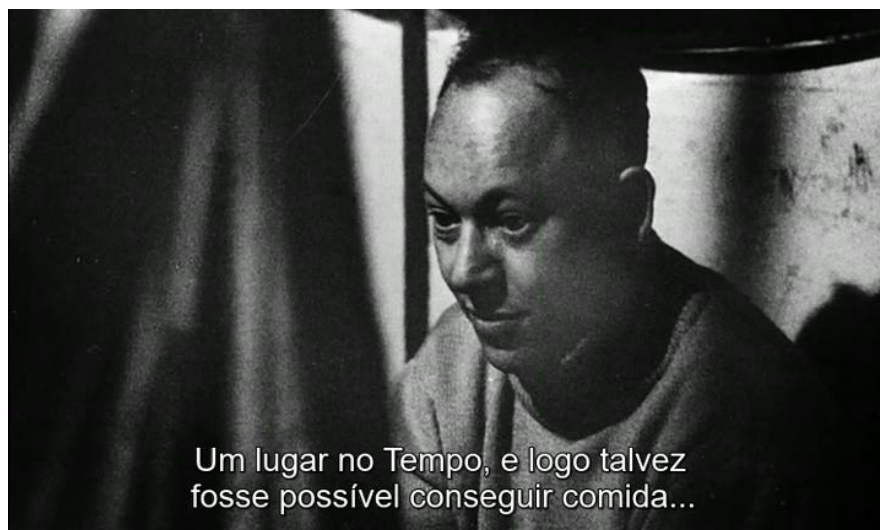
O Espaço estava proibido.

SCREENSHOT 26, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



A única esperança para
sobreviver estava no Tempo.

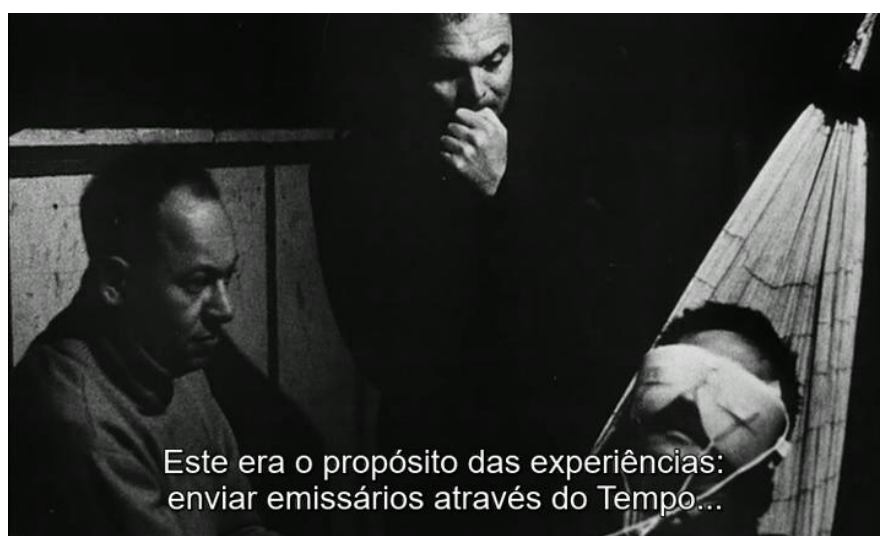
SCREENSHOT 27, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



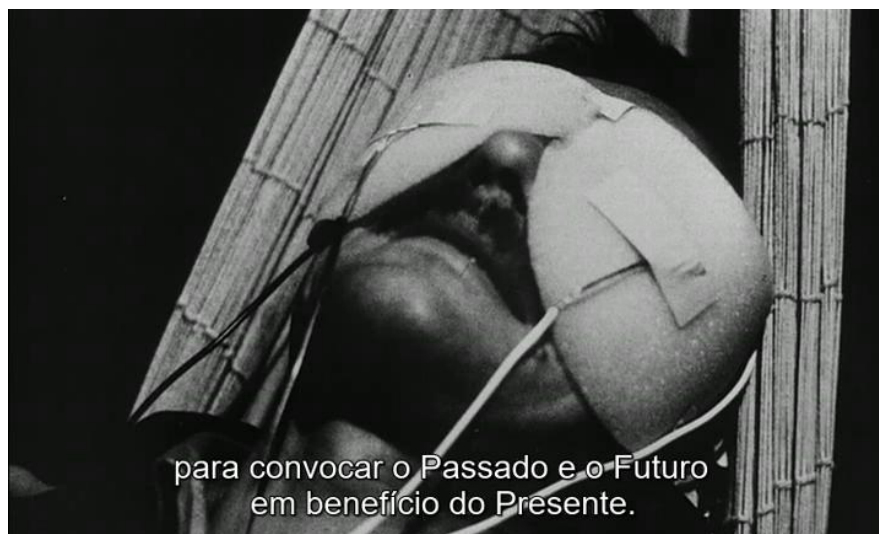
SCREENSHOT 28, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 29, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 30, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 31, sequência 1 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

Como dizíamos há pouco, esta é certamente uma das sequências mais (belas e) intensas de “La Jetée” (Chris Marker, 1962). Primeiro, porque há um trabalho artístico braçal, de Chris Marker, nos *SCREENSHOTS* 21, 22, 23 e 24 (p. 207-208), para voluntária ou involuntariamente (não importa) nos explicar, sobretudo, como funciona a materialidade e os caminhos sinuosos da “memória” – do ato de imaginação e de pensamento – e suas relações com o “cinema”. É tanto que é ensurdecadora a escuridão (o vazio, o vácuo, a temporalidade, a simultaneidade, a heterogeneidade em que somos lançados) entre os *fades* de Marker, enquanto corre a transição das fotografias fixas (de tal pequenina sequência).

Ademais, é verdade (e, principalmente, se evocarmos o gatilho, a “imagem” da “infância” da qual o filme parte) que muitos de nós – senão, todos de nós – temos a ideia (a “imagem”, a “lembrança”) normativa (pragmática) do que é um cientista do tipo “chefe de experiências”. Para muitos de nós, inclusive, a ideia de um cientista Frankenstein, de um Beakman¹⁹⁰, como sugere a narração em *off* da película, é totalmente plausível e esperada.

Através dos *SCREENSHOTS* 21, 22 e 23 (p. 207-208), temos, pois, que Marker blefa e, ludicamente, brinca conosco. Joga com o nosso imaginário (com a nossa “memória”): isto é, com a nossa capacidade de pensar, de imaginar, de criar “imagens” (joga com as nossas “lembranças”). É daí que, por meio da banda sonora, Marker nos prepara para o visualmente

¹⁹⁰ “Beakman”: entre 1992-1998, foi estrelado um programado de TV educativo pelo ator americano Paul Zaloom. Tratava-se de “O Mundo de Beakman”. O programa recebia cartas de telespectadores reais; e tais cartas eram o gancho para a realização de experiências (e o professor Beakman ensina como reproduzi-las em casa de forma segura); e, nisso, conceitos científicos eram abordados de forma divertida. Eventualmente, no programa, Paul Zaloom também interpretava cientistas já falecidos como Einstein; Newton; Darwin; Graham Bell; entre outros. O fato, por fim, é que a figura de “Beakman” nos remete à ideia normativa de “cientista” como “cientista maluco”; nesses termos, a própria existência de tal programa educativo também ratifica essa normatividade (de “cientista” como “figura maluca”, “excêntrica”, “savant”).

(a “imagem” visual) esperado, o visualmente normativo: passamos, então, a esperar sonora e visualmente que, na próxima fotografia fixa, daremos de cara com um (cientista estranhíssimo, um...) Frankenstein. Na fotografia fixa seguinte, no entanto, Chris Marker quebra a nossa expectativa; eis, então, que o *SCREENSHOT* 24 (p. 208) nos deixa atônitos: estamos diante de um homem (de um chefe de experiências) razoável.

Aqui é sumário perceber como, em tal momento de “La Jetée”, Chris Marker se aproxima demasiado do seu afeto à cultura oriental, aos ideogramas, àquilo que, segundo Barthes, não é da ordem do óbvio; mas, sim, do obtuso (do terceiro termo):

O sentido obtuso é a própria contranarrativa; disseminando, reversível, enganchando na sua própria duração, só pode fundamentar (se o seguirmos) uma outra segmentação diferente da dos planos, sequências, sintagmas (técnicos ou narrativos): uma segmentação inaudita, contralógica e contudo <<verdadeira>>. [...] Em suma, o terceiro termo estrutura de uma outra maneira o filme, [...]; e por isso mesmo, talvez, é nesse nível, e apenas nesse nível, que finalmente surge o <<fílmico>>. O fílmico é, no filme, o que não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada. O fílmico começa apenas no ponto em que acabam a linguagem e metalinguagem articulada. [...] O terceiro sentido, que podemos situar teoricamente mas não descrever, aparece então como uma passagem da linguagem à significância e o acto fundador do próprio filme (BARTHES, 2018, p. 60-62).

Nesses termos, e com apenas 4 fotografias fixas, narração em *off*, montagem em *fade* e trilha sonora, temos que Chris Marker (extraordinariamente) nos contra-comunica (DELEUZE, 1987) algo formidável: experiências estéticas não são da ordem do comum; experiências estéticas, experiências sensíveis – assim como a própria experiência do “tempo” – são sobre aquilo que não se comunica (RANCIÈRE, 2011); que não se informa (DELEUZE, 1987); são sobre aquilo que não se prevê; são sobre aquilo que, acima de tudo, resiste e decepção justamente porque nos afasta de nossas expectativas (previsíveis e) normativas <<eis o “fílmico” de Barthes (2018, p. 62)>>.

Por outro lado; e, ainda sobre essa mesma sequência, temos, então, em segundo lugar, que tal sequência é, paradoxalmente, bela e intensa porque faz parte de certas “imagens” diretas e atordoantes que Chris Marker, ele mesmo, nos legou. Tais “imagens”, aliás, são prova (e parte) da capacidade de Marker de olhar para a (e ver luz na) escuridão. Logo, lembramos mais uma vez que Chris Marker está precisamente – e como já discutimos – embaixo da lâmpada.

Dentro desse contexto, interessa-nos, então, colocar que se, em “La Jetée”, a humanidade (da ficção markeriana) ficou presa no espaço, após uma Terceira Guerra Mundial; em 2020, estranha e coincidentemente, a humanidade da realidade tátil, a qual todos nós – que escrevemos e lemos esta dissertação – coabitamos, também ficou presa no espaço; porém, não devido ao que se pode chamar de Terceira Guerra Mundial ocasionada

por bombas atômicas e correlatos: mas, sim, devido a um correlato de Guerra Mundial chamado Pandemia da Covid-19.

Isso posto, se é verdade que, na diegese de “La Jetée”, a humanidade se encontrava presa no espaço (precisamente, nos subterrâneos de Paris), tendo como única esperança de sobrevivência o “tempo” – e daí enviava emissários (prisioneiros), através de tal “tempo”, para convocar o passado e o futuro em benefício do presente –; nós, em 2020, ficamos presos nos subterrâneos de nossas próprias casas devido a uma pandemia global, cuja solução se deu exata e coincidentemente (pelos cálculos do extraterrestre chamado Chris Marker) através do “tempo”.

“Tempo” para não superlotar os hospitais; “tempo” de quarentena para não disseminar o vírus; “tempo” para nos curar – a “tempo”, inclusive, de não morrer – de Covid-19 quando a mesma se manifestava em nós; “tempo” através do qual evocar, no passado, soluções (tecnologias, sobretudo, na área de microbiologia, em termos de produção de vacinas) para o presente; “tempo” através do qual evocar, no futuro, desburocratização de órgãos sanitários e reguladores mundiais que permitissem a pesquisa, a produção, os testes e a distribuição de vacinas (em larga escala e) em “tempo” recorde. “Tempo”, enfim, que permitisse à humanidade voltar a (re)fluir pelo espaço.

As coincidências entre “La Jetée” e a pandemia recente, no entanto, não param por aí: queremos dizer, não se dão apenas devido à solução chamada “tempo” (bem como à solução chamada viagem no “tempo”). Há algo de comum e extremamente cruel que une “La Jetée” e a pandemia: a “banalidade do mal” (ARENDT, 1983). Explicamos: assim como, em “La Jetée”, os vencedores submetiam os ditos vencidos (os tais emissários, os prisioneiros) a experiências temporais (experiências de morte ou quase morte); durante a pandemia, a humanidade também permitiu que seres humanos fossem submetidos ao não uso de máscaras; às facécias da imunidade de rebanho; a tratamentos com substâncias como cloroquina, ivermectina (entre outros), mesmo sem comprovação científica; muitos dos quais morreram, outros ficaram com sequelas; e, finalmente, outros enlouqueceram.

O terceiro motivo referente à intensidade e estranha beleza presente em tais 10 fotografias fixas de “La Jetée” é, pois, muito próximo do segundo motivo: diz da criticidade e do compromisso ético de Chris Marker com as suas (auto)meditações. Afinal, ao realizar um filme sobre o “tempo”, sobre as “imagens” e a “memória”, Marker trouxe, também, à tona a questão da natureza social e construída da “memória”. E, nisso, lembrou-nos dos campos de concentração.

Dentro desse contexto, inclusive, é, ao mesmo tempo, triste e curioso notar como as experiências realizadas nos subterrâneos de Paris, assim como os tratamentos com cloroquina e ivermectina aos quais foram submetidos os pacientes acometidos pela Covid-19 à época da pandemia, que teve seu pico no ano de 2020, nos conectam diretamente com as atrocidades dos campos de concentração nazista enunciadas em “Noite e Neblina” (Alain Resnais, 1955), sobre as quais já falávamos no capítulo 2 (ver p. 94, nota de rodapé nº 97):

Havia um bloco cirúrgico. Mais um pouco dir-se-ia tratar-se de uma verdadeira clínica. Doutor SS. Enfermeira inquietante. Há uma decoração, mas por trás... operações inúteis, amputações... mutilações experimentais. Os Kapos, como os cirurgiões SS, podem praticar à vontade (RESNAIS, 1955).

Trata-se, pois, de um aspecto doloroso e importantíssimo da memória social – o qual Godard, retomando Baudrillard (1991), não para de nos lembrar; por isso, “não podemos esquecer”¹⁹¹. Trata-se da memória (social), por exemplo, do nazismo; da “vida nua” (AGAMBEN, 2002). E, nisso, direcionar o olhar para a categoria da “memória”, da forma como também fez Chris Marker em “La Jetée”, pressupõe não abrir mão de um recorte, no que tange à abordagem da temática da “memória” (em particular da dimensão social de tal categoria), muito próximo da perspectiva, sobre a qual procuramos refletir na primeira metade do capítulo 2.

Afinal, forçar emissários (prisioneiros) a viajarem no passado e no futuro para beneficiar o presente em “La Jetée”; isto é, para salvar a humanidade (que sobrevivia no presente e nos subterrâneos de Paris), revela, mais uma vez, que o poder (isto é, a “memória” social do poder dominante; a perspectiva hegemônica da “memória” <<social>>) opera por exclusão entre o interno e o externo, gerando, com isso; e, conforme já discutimos, a parte escura, a parte tenebrosa, a parte obscura da sociedade (FOUCAULT, 1978).

Sabendo, por fim, dos perigos, quem dita e quem permite que certos indivíduos (seres humanos), e não outros podem ser submetidos a experiências de laboratório (inalar cloroquina em plena gravidez; testar uma suposta tese de imunidade de rebanho etc.); podem ser submetidos à câmara de gás; podem, por fim e não importando o custo (humano), viajar no “tempo”? Essa, aliás, é uma pergunta incidental à história contada em “La Jetée” que, também, chama a atenção de Jonathan Crary, na abertura do quarto capítulo de “24/7 Capitalismo tardio e fins do sono” (2014):

¹⁹¹ Estamos nos referindo aqui à célebre frase que Godard tão bem sempre nos lembrou: “o esquecimento da exterminação faz parte da exterminação, pois o é também da memória, da história, do social” (BAUDRILLARD, 1991, p. 67). Ou seja, acima de todas as coisas; e, ao contrário do que o extermínio informa, “não podemos esquecer!”.

“La Jetée” claramente não é uma história sobre o futuro, mas uma meditação sobre o presente, nesse caso o início dos anos 1960, que Marker retrata como um tempo obscuro, à sombra dos campos de extermínio, da destruição de Hiroshima e da tortura na Argélia. Como o trabalho contemporâneo de Alain Resnais (“Hiroshima meu amor”), Jacques Rivette (“Paris nos pertence”), Joseph Losey (“Malditos”), Fritz Lang (“Os mil olhos do dr. Mabuse”), Jacques Tourneur (“The Fearmakers”) e muitos outros, o filme quer perguntar: como permanecer humano diante de um mundo desolador, quando os laços que nos conectam foram desfeitos e as formas malévolas de racionalidade estão em pleno funcionamento? Apesar de a resposta de Marker para essa questão permanecer vaga, “La Jetée” afirma o caráter indispensável da imaginação para a sobrevivência coletiva (CRARY, 2014, p. 101).

Ocorre, no entanto, que, em oposição à memória do nazismo, “La Jetée” também nos lembra da natureza social e construída da categoria da “memória” através da “memória das ciências”. É o que podemos observar a partir das fotografias fixas do filme – apresentadas nos *SCREENSHOTS* 32, 33, 34 e 35 (p. 215-216) – referentes ao dia do passeio no museu. Assim, ainda que museus sejam locais de legitimação (de reprodução e normatização), “La Jetée” nos lembra que nem toda memória socialmente construída (nem toda normatização, nem toda reprodução) nos leva a extremismo: essa é, aliás, uma discussão que trouxemos principalmente no capítulo 1 quando tratávamos da importância das ciências, das suas ferramentas (sua linguagem), do seu método, bem como das suas enunciações, do seu discurso científico e, acima de tudo, do seu falibilismo. Este, inclusive, também é um ponto que interessa a Crary:

A memória, para o indivíduo, pode estar danificada ou incompleta, mas, como as estátuas arruinadas na visita ao museu em *La Jetée*, contém pelo menos possíveis caminhos para a liberdade individual. Mesmo a taxidermia no filme de Marker – baleias e outros mamíferos, uma amostra de história natural – não é uma natureza-morta perturbadora, mas um vislumbre, no presente, da ausência de tempo. Os objetos não são uma forma simbólica de sobrevivência face ao caráter destrutivo do tempo, mas uma apreensão do maravilhoso, de um real que está fora da dualidade de vida / morte ou vigília / sonho (CRARY, 2014, p. 106).



Agora o objetivo está perfeitamente ajustado.

SCREENSHOT 32 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 33 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 34 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 35 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

Ora, tais *screenshots* nos lançam diretamente no começo de “Le Jetée”, bem como no começo da última sessão deste capítulo, a qual o(a) nosso(a) leitor(a) lê precisamente agora: a “imagem” pela qual “La Jetée” inicia sua história; a epígrafe com enxertos de “La Jetée” através das quais escrevemos nosso pequenino e breve ensaio, em 2017, sobre o “cinema”, o “tempo” e a “memória”. Lembramos: “esta é a história de um homem marcado por uma imagem da infância. [...] Nada distingue as lembranças de outros momentos. Só mais tarde eles se fazem reconhecer [quando mostram as suas cicatrizes]”.

É daí, portanto, que precisamos compreender como o ato da repetição (e de rememoração e imaginação) tão próprio ao mundo infantil (à imaginação infantil), contido em tais quatro *screenshots* acima (p. 215-216) de “La Jetée”, é fantástico. Uma criança pensa, imagina, cria e recria (e, curiosamente, nisso, lembra-nos da ciência) suas “imagens”, suas “lembranças” por tentativa e acerto; por imitação e gagueira; por diferença e repetição. E é assim que ela se relaciona (apreende) com o mundo material no fluxo do “tempo”. É sobre isso, inclusive, que Benjamin, em seu ensaio “Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra¹⁹² monumental” (1928), nos fala:

O obscuro ímpeto de repetição não é menos violento nem menos astuto na brincadeira do que o impulso sexual no amor. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um “além do princípio do prazer”. *Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida.* “Tudo se arranjaria, / Se pudéssemos fazer duas vezes as coisas” - a criança age segundo esse pequeno ditado de Goethe. Apenas que para ela não bastam duas vezes, mas sempre de novo, cem mil vezes. Não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação propositada, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança a recria, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* [brincar e representar]: repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação do hábito em uma experiência devastadora. Pois é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se, devem ser inculcados no pequeno e agitado ser através de brincadeiras, acompanhadas pelo ritmo de versos e canções. É da brincadeira que nasce o hábito, e mesmo em sua forma mais rígida o hábito conserva até o fim alguns resíduos da brincadeira. Os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror. E mesmo o pedante mais árido brinca, sem o saber – não de modo infantil, mas simplesmente pueril –, e tanto mais, quanto mais pedante for. Ele apenas não se lembra de suas brincadeiras; somente para ele uma obra¹⁹³ como esta permaneceria muda. *Um poeta moderno disse que para cada homem existe uma imagem que faz o*

¹⁹² Gröber, Karl. Kinderspielzeug aus alter Zeit: Eine Geschichte des Spielzeugs (Brinquedos infantis dos velhos tempos. Uma história do brinquedo). Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1928. VII, 68 p., 306 reproduções, 12 pranchas coloridas.

¹⁹³ Ver nota de rodapé nº 192.

mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge dentro de uma caixa velha de brinquedos? (BENJAMIN, 2012, 271, grifo nosso).

Nesse sentido, e ainda sobre a categoria da “memória”, é sumário perceber como Chris Marker é extremamente cirúrgico ao nos lembrar que tal categoria se trata de um processo. E, nisso, convém também considerar que “memória” e “imaginação” são processos (mentais) semelhantes (WARNOCK *apud* CRUZ, 2011); e que, portanto, não é possível pensar sem “imagens”. Donde se pode compreender como, ao assistir a certos filmes (como, por exemplo, “La Jetée”), a nossa mente pareça ser atingida por “imagens mentais” correspondentes à nossa própria “memória”: assim, as “imagens do presente puro” nada mais são do que a atualização das “imagens do passado invisível” consumindo as “imagens do futuro” (MASCARENHAS *in* Patagonia, 2 de janeiro de 2014). É algo que podemos observar nas fotografias fixas abaixo:



SCREENSHOT 36 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 37 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 38 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



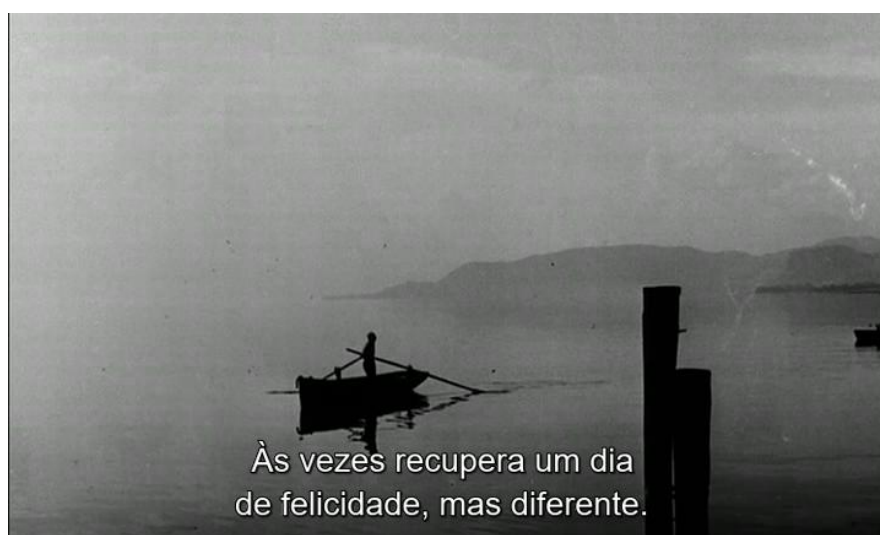
SCREENSHOT 39 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



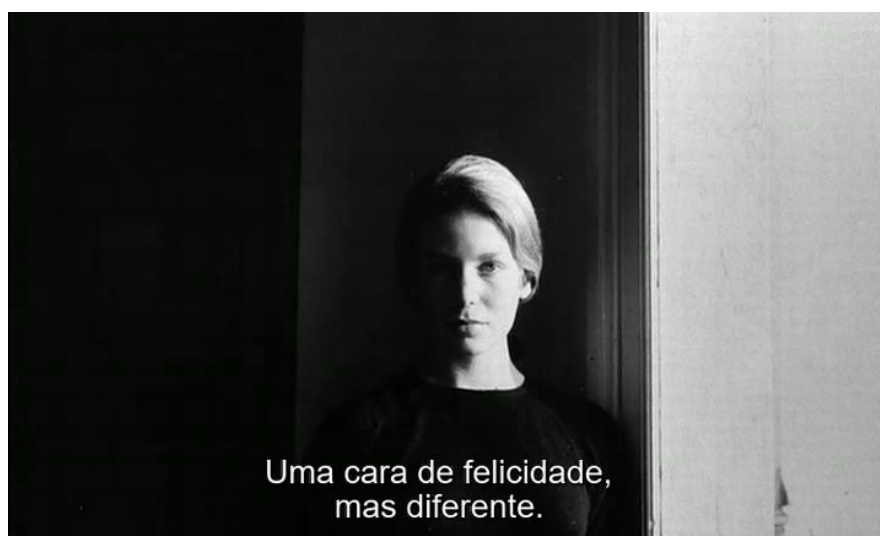
SCREENSHOT 40 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 41 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 42 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 43 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 44 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 45 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 46 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 47 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 48 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 49 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

Pensar, rememorar, criar imagens, se relacionar com a “memória” (e, concomitantemente, com o “mundo material”: isto é, a “memória” manifestada), portanto e, ao contrário do que propunha Platão – conforme já discutimos no capítulo 2 – não se trata de estabelecer um discurso de verdade absoluta: imutável, eterno; acima de tudo, apartado do fluxo do “tempo”. Muito pelo contrário, segundo discutimos no capítulo 3, acessar a “memória” (para apreender o mundo material; ou seja, a “memória” manifestada nos corpos) criar “imagens”, imaginar é, na verdade, um processo de elaboração singular. Por isso, e como dizíamos, há pouco, no início desta última seção do capítulo 5, “nada distingue as nossas lembranças (nossas ‘imagens-lembrança’) de outros momentos”: isto é, daquilo que, para nós, não se tornou lembrança (não se tornou “imagem”); daquilo que, por fim, não nos tocou, nem modificou o nosso “corpo”, a nossa “carne” a ponto de fazer parte da nossa criação de “imagens”. É daí que, a propósito de “La Jetée”, Crary, mais uma vez, arremate:

Uma imagem é “verdadeira”, em sentido afetivo, por sua capacidade de tornar verdadeira a intensidade de um momento vivido ou recordado. Por exemplo, quando o protagonista tem suas primeiras lembranças (ou sonhos) do passado, não há dúvidas a respeito do estado ontológico dessas imagens geradas internamente: são pássaros “reais”, crianças “reais”, aparentemente mais autênticos do que a prisão subterrânea que o cerca. Marker realiza sua obra em um momento em que, na França como em outros países, há uma consciência crescente dos efeitos entorpecentes de uma cultura padronizada e saturada de imagens. Ao resistir às restrições e à administração técnica do presente, *La Jetée* exhibe a dificuldade extrema e a euforia de sua vocação central: “imaginar ou sonhar um outro tempo”. Marker defende a necessidade de tal projeto visionário, mas também revela sua fragilidade e, talvez, seu fracasso inevitável. Mas, para a década de 1960 que começava e para a geração seguinte, ele localizou um momento utópico, não no futuro ainda por ser realizado, mas na imbricação de memória e presente, na inseparabilidade vivida de sono e vigília, de sonho e vida, em uma visão onírica da vida como a promessa inextinguível do despertar (CRARY, 2014, p. 102-103).

Tudo isso, posto, talvez seja a hora de falar do que, para muitos, é considerado o grande momento de “La Jetée”. Ou seja, o momento em que a sequência estática de fotogramas é suplantada brevemente pela ilusão dos olhos humanos se abrindo (IDEM, p. 223):



SCREENSHOT 50 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

O que muito se comenta a respeito de tal momento fílmico é que ele seria, na verdade, “uma resposta indireta a ‘Psicose’ (1960), de Hitchcock” (IBIDEM): e sobre esse ponto, aliás, existem muitas boas análises; a de Jonathan Crary em “Capitalismo Tardio” (2014, p. 103-106) é uma delas. O que, no entanto, chama a nossa atenção e interessa a esta dissertação para o único momento em que “La Jetée” traz uma sequência de “imagens em movimento” – e não de fotografias *still* – é o fato do quanto tal momento nos lembra de que, em “La Jetée”, “a imobilidade do cadáver é um lembrete de que os corpos vivos e em movimento do cinema são apenas fotogramas animados e que a homologia entre imobilidade e morte volta para assombrar a imagem em movimento” (MULVEY, p. 87-88, livremente traduzido¹⁹⁴).

Ou seja, dada à forma através da qual Chris Marker trabalha – não só em “La Jetée”, mas em todas as suas obras – a questão das “imagens técnicas”, bem como a relação de tais “imagens” com a “memória” e o “tempo” e a “temporalidade”; para nós, é muito claro que o paradoxo entre “imagens em movimento” e “fotografias fixas” – isto é, o paradoxo da fronteira incerta entre imobilidade e movimento –, em Chris Marker, encontra uma visibilidade fugaz (IBIDEM).

Dito de outra forma, em “La Jetée”, entre as fotografias fixas e o momento fílmico da exibição da “imagem em movimento”, está, na verdade, inscrita uma ambígua “relação com a morte e a memória” (SUTTON, 2009, p. 209, livremente traduzido¹⁹⁵). É isso, aliás, que, como sugere Laura Mulvey (2006), remete à intratável e indizível natureza do “tempo” com a qual “La Jetée” não para de dialogar.

E é justamente por isso que, para nós, o dito grande momento do filme passa, na verdade, por compreender que, nele todo, assim como na única e insólita sequência de imagens em movimento do filme – cujo enxerto apresentamos no *SCREENSHOT* 50 (p. 223) –, alguém (e trata-se de um alguém insituável) parece ressuscitar dos mortos para tentar nos dizer que, finalmente, e o “tempo” inteiro (nos 29 minutos de filme), estamos diante da “imagem” do “tempo” *tal qual em si mesmo*. É daí, aliás, o desconforto que “La Jetée” nos causa. De forma semelhante, talvez seja daí, também e num tom demasiado confessional o qual lhe é tão próprio, que, a respeito de “La Jetée”, Susan Sontag nos revele: “é um dos filmes mais inquietantes já feitos” (SONTAG, 2004, p. 86).

É daí, então, que voltamos a perguntar: quem é o menino que se encontrava, com seus pais, olhando os aviões, numa tarde ensolarada de domingo no molhe do aeroporto de Orly?

¹⁹⁴ “The stillness of the ‘corpse’ is a reminder that the cinema’s living and moving bodies are simply animated stills and the homology between stillness and death returns to haunt the moving image” (MULVEY, p. 87-88).

¹⁹⁵ “An ambiguous relationship with death and memory” (SUTTON, 2009, p. 209).

Quem é a mulher da “imagem” de infância, “imagem” esta que tanto marcou tal menino? Quem são os sobreviventes dos subterrâneos de Paris? Quem é o prisioneiro que viaja pelo “tempo”? Seria, de fato, o menino? Quem é o homem que segue o prisioneiro?

Dizem que Chris Marker, ainda na infância, foi capturado pela “imagem” da Joana D’Arc de Dreyer (1928). Isso posto, retornamos a uma questão que já trouxemos no início deste capítulo: haveria, pois, alguma relação entre o menino de “La Jetée” (1962) e o menino que foi Chris Marker?

Ora, a relação entre Joana D’Arc de Dreyer, Chris Marker e “La Jetée” talvez seja mais uma das muitas anedotas (autobiográficas e automitológicas) markerianas, diante das quais não sabemos o que fazer: podemos, porém, apenas optar por caminhar entre tais “imagens”, entre tais automitologias, como diria Jack B. Smith (2023), de Chris Marker. O fato é que tal anedota (de Joana D’Arc de Dreyer, Chris Marker e “La Jetée”) está impregnada de algo sobre o qual discutíamos na seção 5.2 do capítulo atual: afinal, não seria através das “imagens” diretas elaboradas por Chris Marker em seus filmes, instalações, e livros que chegaríamos até ele? Nesses termos, precisamos notar que

“La Jetée” deixa claro o quanto a morte do autor e do cineasta em Marker esgarça a obra e a vida desse homem e atinge níveis muito profundos: não é à toa que a partir de tal película tenhamos podido traçar reflexões teóricas e filosóficas em torno das relações entre tempo, cinema, fotografia e imagens (MASCARENHAS; SÁ; BURGOS, 2017, p. 12).

Há, enfim, muito potencial crítico, reflexivo e criativo em “La Jetée” – crítica social; cinema híbrido; filme experimental; filme filosófico; teoria das “imagens”; teoria da “memória”; tratado sobre o “tempo”; exercícios incansáveis de metalinguagem; estudos de cinema e fotografia; automitologia (e autobiografia). Potencial este que nos chama bastante atenção para a riqueza da arte, da obra markeriana, além de deixar claro que Chris Marker é um *bricoleur* por excelência.

Dito isso, e, se sabemos que o filme chamado “La Jetée” trata-se, na verdade, de um foto-romance (1962) – de uma espécie de álbum fotográfico –, temos que “La Jetée” é também um filme interativo. Podemos ir e vir em seus *frames*; em suas fotografias fixas. Podemos mudar, aliás, e, portanto, a ordem de tais fotografias. Podemos, ainda, abrir o álbum fotográfico, do cine-romance chamado “La Jetée” (2008) – também uma espécie de álbum de fotografia –, numa página ou foto aleatória: e dali tomar aquela página ou foto aleatória como começo, (como) meio e/ou (ainda como) fim de uma única e insólita história (da infância de um homem). Foi esse exercício (de abrir o cine-romance chamado “La Jetée”), que, aliás, tentamos fazer <<e, paradoxal e propositadamente, o fizemos através do foto-romance

chamado “La Jetée” (1962)>> enquanto tirávamos de ordem as fotografias *still*, e as sequências de *frames* de “La Jetée” neste capítulo; além de habilitarmos e desabilitarmos as legendas dos *frames* (do filme).

Nesse ponto, é, portanto, sumário compreender que poderíamos, inclusive, também imaginar a exibição de “La Jetée” (o foto-romance, 1962) numa instalação: como, de fato, já ocorreu. Alguns veriam os 29 minutos completos de filme. Outros veriam 2, 3, 5, 10 minutos etc.. Por outro lado, alguns poderiam sair da exibição; e, depois, voltar novamente até ela, sintetizando esquemas ordinais de montagem completamente diferentes (sobre isso, aliás, discutimos no capítulo 4): ainda assim, porém, o sentido intrínseco da película de Marker permanecerá.

É fantástico o controle de Marker com relação às suas obras fílmicas, sobretudo, devido ao tratamento que Marker dedica à banda sonora – seja à música, aos ruídos, ao texto de suas (auto)meditações (algo sobre o qual, inclusive, falávamos na introdução desta dissertação). O cinema que Chris Marker produz através de suas “imagens” sonoras é indizível. Tal controle, aliás, permite que, ao contrário de Barthes, possamos ver a foto da infância do homem cuja história, em “La Jetée” (1962), é-nos contada. Dentro desse contexto, é essencial compreender que, em “A Câmara Clara” (1984), Barthes operava com uma foto (e, para controlá-la, só possuía o recurso da escrita: assim optou por não mostrar a foto de infância da sua mãe; havia muito *punctum* – e muito “gesto” <<ver nota de rodapé nº 180>> – naquela foto). Já, em Marker, há sempre o recurso cinematográfico das “imagens” sonoras – através das quais Chris Marker traz para si, de forma decisiva, o controle do universo das “imagens mentais” (DUBOIS, 2012) as quais tanto impregnam a sua arte.

Afinal, são as próprias “imagens mentais” diretas de Chris Marker que nos são reveladas em seus filmes; em suas instalações; é o próprio *punctum* (isto é, o “tempo” em pessoa) de Marker que nos é permitido acessar em suas obras; e é precisamente a técnica “cinema” que repõe a Chris Marker a possibilidade de domar a sua liberdade criativa – diferentemente, do exemplo de Barthes (1984) e a foto de sua mãe. Dito de outra maneira, é precisamente a técnica “cinema” que garante, ao multiartista (auto)alcunhado Chris Marker, ao mesmo tempo, a artesanania infinita e o controle (gentil e suave) de sua liberdade criativa: como numa torada, é pelo “cinema” que Marker doma a explosão com a mão contida e serena (NETO, 1992, p. 2).

Nesse sentido, temos também que há sempre muitas “imagens” (cinematográficas ou não) envolvidas, principalmente, nos filmes; nas cenas; nos planos das películas de Chris Marker; por outro lado, há também muito *punctum* <<muito “tempo”, diria Barthes (1984);

muito “gesto”, diria Agamben (2008)>> em sua obra cinematográfica. Nesse ponto, é curioso, aliás, que, se dizíamos que Welles produzia a profundidade de campo através da fotografia da cena (do plano); em Chris Marker, de maneira surpreendente, a profundidade de campo - a simultaneidade - é trabalhada por outras vias.

Em Chris Marker, a profundidade de campo se configura, em primeiro lugar, pelo tema: Marker era obcecado pela “memória”; pelo “tempo”; pelas “imagens”. Em segundo lugar, temos que Marker era um aficionado por tecnologia, por televisão, por cinema, por “imagens” sintetizadas, por sons, por (auto)meditações: temos, então, em seus filmes, a heterogeneidade de tais recursos sem qualquer intenção, por parte de Marker, no que tange à possibilidade de fundi-los, de homogeneizá-los, tampouco de hierarquizá-los.

É daí que, aliás, que precisamos entender como “La Jetée” (1962) é, precisamente, “uma imagem da imagem” (DUBOIS *in* DUBOIS, 2002, p. 11, livremente traduzido¹⁹⁶): isto é, “a pré-representação fotográfica” (IBIDEM, livremente traduzido¹⁹⁷) de um filme sobre a realidade da morte de um homem. Ou seja, trata-se de pura metalinguagem e é por aí também que se explica a palidez, a descoloração da película: trata-se de um filme sobre a morte; assim, trata-se, por isso, de um filme sobre o próprio “tempo” – sobre o “*eidos* do Tempo” que é a própria morte (BARTHES, 1984, p. 29) e a carne – e o “gesto” (AGAMBEN, 2008) – desse “tempo”: transformação, mudança, morte, simultaneidade, heterogeneidade.

Assim, o que há, por fim, de mortífero, de confuso, de terrificante, de (verdadeiramente) ético e estético, em Chris Marker e “La Jetée”; e que, ao mesmo tempo, dá conta de sua despersonalização, de suas automitologias (SMITH, 2023), do seu assustador potencial criativo, do seu ilimitado poder crítico e (auto)meditativo é que, em Chris Marker, as imagens são estereoscópicas: ou seja, as “imagens” das obras (cinematográficas ou não) de Marker, assim como, precisamente, a “imagem” da infância e da morte de um homem em “La Jétee” – da mesma forma que as “imagens” da infância e da mãe já doente de Barthes –, implicam:

Um agenciamento sinuoso de zonas locais de tridimensionalidade, zonas impregnadas de uma claridade alucinante, mas que, quando consideradas em conjunto, nunca se confundem em um campo homogêneo. [...] Parte do fascínio dessas imagens deve-se a essa desordem imanente, às fissuras que interrompem sua coerência. Pode-se dizer que o estereoscópio constitui aquilo que Gilles Deleuze chama de “espaço Riemann”, em homenagem ao matemático alemão Georg Riemann (CRARY, 2012, p. 123-124)

¹⁹⁶ “Une image d’image” (DUBOIS *in* DUBOIS, 2002, p. 11).

¹⁹⁷ “Une pré-représentation photographique” (DUBOIS *in* DUBOIS, 2002, p. 11).

Nesses termos, não é à toa, enfim, que “La Jetée” (1962) – e tantos outros filmes de Marker, como “Sans Soleil” (1983) –, além do próprio Chris Marker (*tal qual em si mesmo*), permaneçam como um grande mistério. Como já dissemos, há um silêncio e uma escuridão formidável na transição dos *frames* (por segundo, FPS) de “La Jetée”. Nós sonhamos, nós dormimos, nós imaginamos, nós ficamos embaixo da lâmpada toda vez que uma fotografia fixa passa para a outra: é proposital!

Há um filme totalmente sem cor que se passa na escuridão da trajetória de um *frame*, por segundo, ao outro (nos *fades* e nas elipses de “La Jetée”), onde o nosso cérebro e nossos olhos habitam (podem habitar), mas não veem nada (normativamente falando): é aí precisamente onde a nossa mente (consciente, pragmática e normativa) cochila e a fábrica multitecnológica, multiartística e multiartesanal de Chris Marker trabalha.

Dito isso, precisamos entender que talvez as fotografias fixas de “La Jetée”, em si, não se configurem como um *punctum*. Talvez, porém, e apenas combinadas pela síntese disjuntiva, contada através da narração em *off*, encontremos o *punctum* de tal história (de tal foto-romance): afinal, o homem *tal qual em si mesmo*, que morre; na película, nós o vemos morrer duas vezes e até o infinito. A sua morte – aliás, a (própria) morte – nunca para (de acontecer, de ir e vir, de vir à tona) em “La Jetée”. Trata-se de metalinguagem, a “imagem” da “imagem” (como já falamos): vemos o homem se vendo morrer. Ademais, temos vários outros episódios de morte ou quase morte na película: temos animais mortos; temos emissários mortos; temos, ainda, uma única sequência de imagens em movimento que não só trata da morte; mas, também, de um possível retorno da morte.

Acontece, todavia, que, com exceção dos animais os quais, se dedicássemos atenção e esmero, seríamos capazes de identificar; sabemos muito pouco ou nada sabemos sobre nada (na película): sequer os nomes do menino; dos prisioneiros; da mulher da lembrança do menino, enfim, daqueles que morreram ou estão mortos na película. Aliás, vivos ou mortos, seguimos não sabendo nada das personagens em “La Jetée”: não há qualquer identificação sobre eles (o filme, por fim, não parece tratar do *id*; mas do *alter*).

Decorre dessa não ciência de qualquer informação, de qualquer identificação, tampouco dos nomes das personagens, inclusive, que, em “La Jetée”, também não é claro qual o ponto de vista do filme: do menino; do homem; de Chris Marker; do público; da câmera; da mulher; do chefe de experiências... ora, são muitas “parciais”, são muitas “imagens” possíveis.

Mas, ao que parece, todos têm algo a contar, a dizer, a contribuir com a narrativa de “La Jetée”. E, por isso – e, como num filme *noir* de Hitchcock <<seja, por exemplo, “Disque

M para Matar” (1954) ou até o próprio “Psicose” (1960), o qual já citamos neste capítulo>>, cheio de “imagens-relação” (DELEUZE, 1983), no qual todos envolvidos, inclusive, (personagens, diretor) até o próprio espectador, podem ser o assassino –, todos pontos de vistas, indistintamente, fazem parte da e têm vez na diegese da película. É tanto que podemos traçar um paralelo entre “La Jetée” e a técnica do estereoscópio: técnica esta que, segundo Crary (2012, p. 126), sinaliza a erradicação do “ponto de vista”. Ou seja, para Crary, a partir da técnica de observação do estereoscópio, não há mais possibilidade de perspectiva.

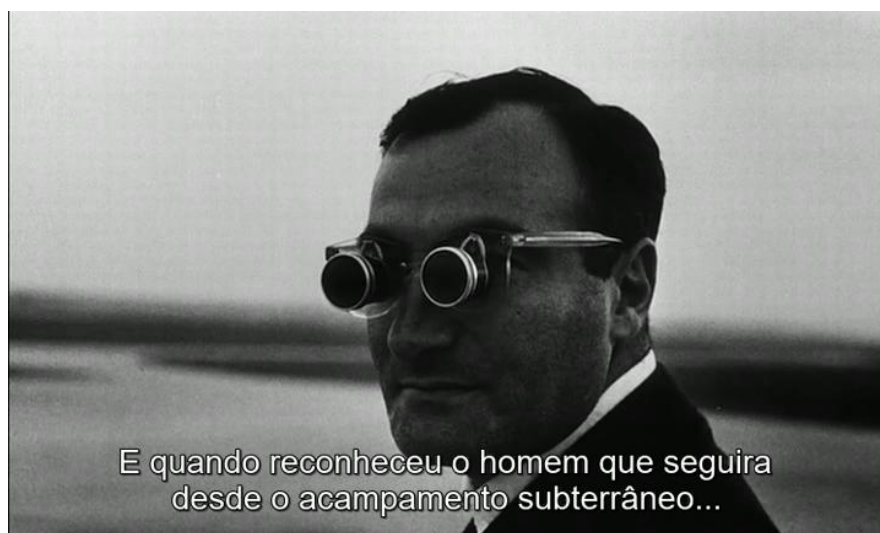
É diante deste contexto que precisamos, finalmente, notar como não é da ordem da imanência (mas, sim, da transcendência¹⁹⁸) a tentativa de juntar (unir, montar), ao contrário do que faz Chris Marker em “La Jetée”, de forma homogênea “imagens”; ainda menos as “imagens” da infância e da morte de alguém. Assim, para finalizar a nossa reflexão, cabe perceber como, e conforme exaustivamente discutimos nesta pesquisa, a existência de não uma, mas de muitas “imagens” – e, em particular, de duas “imagens” terrificantes (uma da infância de um homem; outra de sua morte) –, em “La Jetée”, convertem, necessariamente, tal obra em um filme a respeito do problema do “tempo”.

Obviamente, aqui não se trata de um “tempo” de síntese uniforme, de um “tempo” cronológico, espacializado e divisível; tampouco de um “tempo” de composição homogênea de suas partes (didaticamente falando, do passado, do presente, do futuro), de suas camadas, de seus lençóis. O “tempo”, em “La Jetée” (Chris Marker, 1962), assim como em nossa dissertação, trata-se – como já dissemos, principalmente, nos capítulos 1, 2, 3 e 4 – de “transformação”, “duração”, “relação”, “paradoxo”, “diferenciação” (material), “heterogeneidade”, “memória”, “duração” e “simultaneidade”. E é, portanto, por sabermos disso que gostaríamos de encerrar este capítulo com as seguintes fotografias fixas de “La Jetée” (1962):

¹⁹⁸ Para entender por que não se trata de “transcendência”, ver também nota de rodapé nº 54.



SCREENSHOT 51 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



SCREENSHOT 52 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

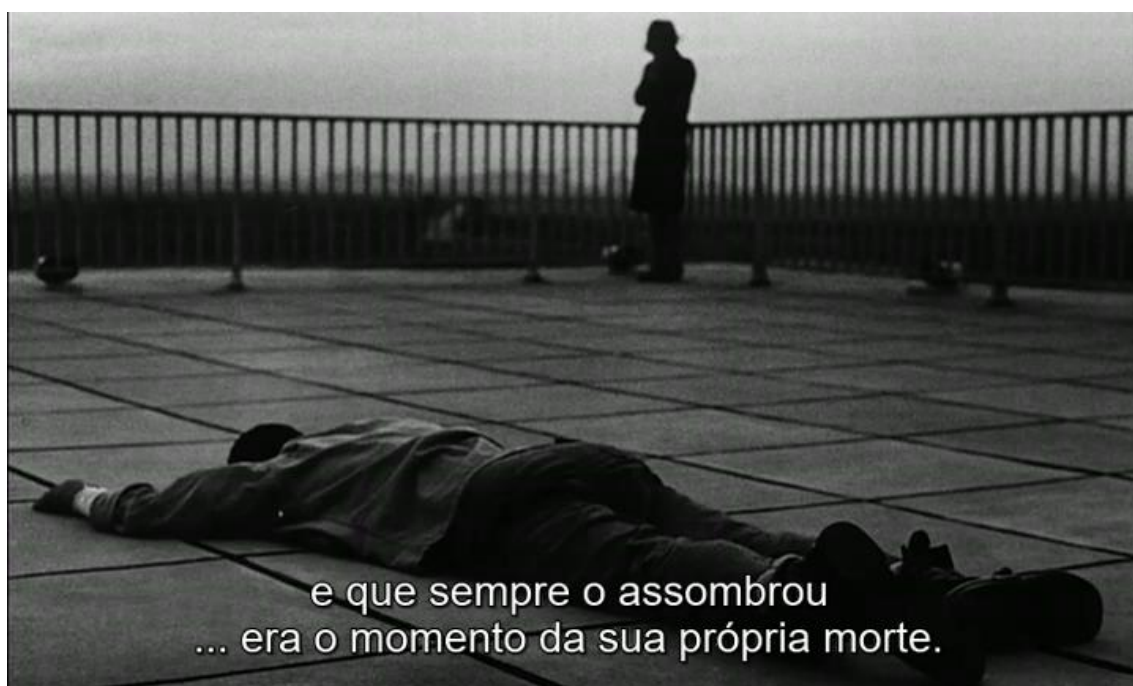


SCREENSHOT 53 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



e que esse momento que havia
observado enquanto criança...

SCREENSHOT 54 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal



e que sempre o assombrou
... era o momento da sua própria morte.

SCREENSHOT 55 – “La Jetée” (Chris Marker, 1962), acervo pessoal

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, chegamos ao fim desta dissertação! É verdade que, como dizíamos, no primeiro capítulo, o texto escrito desta nossa pesquisa é como a fotografia de uma abertura, de uma fenda no “tempo”; é a própria travessia de uma jornada, de uma andança preñe de camadas (de lençóis) de “tempo”; preñe de camadas de (auto)transformações e (auto)descobertas; preñe de camadas de corpos (externos), leituras, livros, questões, imaginações, vozes (externas), conversações, encontros e potências (a respeito do “tempo”).

Nisso, é verdade também que pensar sobre o “tempo”, a “memória”, a “imagem” e o “cinema” sempre foi uma atividade que, científica e academicamente, nos fustigou. Dizemos isso porque participamos do PIBIC do primeiro <<2012>> ao último <<2015>> período de nossa graduação em Cinema e Audiovisual: e os nossos 3 subprojetos de pesquisa tinham, em comum, o objetivo de refletir, principalmente, sobre as relações entre “tempo”, “memória” e “cinema”.

Nesse ponto, aliás, é importante comentar que, como parte do PIBIC, fomos, desde cedo, incentivados a frequentar, na condição de aluna-ouvinte, grupos de pesquisa conduzidos por professores de excelência – isto é, de alto nível acadêmico e intelectual –, bem como a frequentar disciplinas de mestrado e doutorado do PPGCOM/UFPE. Participar, ainda na graduação, de tais grupos de pesquisa, bem como das disciplinas de mestrado e doutorado do PPGCOM/UFPE configura-se como uma experiência vital de nossa vida acadêmica; uma vez que pudemos acessar, precocemente, bibliografias raras (e não apenas em PT-BR); porém, fundamentais para a nossa formação de pesquisadora.

Isso posto, é sumário que se compreenda que trouxemos para esta dissertação não somente a luz que os tempos de iniciação científica; graduação; grupos de pesquisas e disciplinas de pós-graduação deixaram em nossa “retina acadêmica”: trouxemos ainda a sombra dessa época; isto é, muitas dúvidas, muitas perguntas, muitos equívocos, muitas hesitações etc. todos estes de suma importância para a condução deste estudo dissertativo.

Dividimos, mais uma vez, um pouco de nossa trajetória, porque é importante situar nossos(as) leitores(as) sobre o fato de que pensar, principalmente, sobre o “tempo” e o “cinema” é algo que, há muitos anos, nos atordoa, nos terrorifica e, na maior parte das vezes, nos alegra: inclusive, nos alegra, especialmente, quando podemos pensar sobre tais temas junto com outros(as) pesquisadores e pesquisadoras, além de pessoas leigas (; porém,) interessadas pelo assunto; importando, por fim, pensar em conjunto.

Ademais, esses 12 anos de meditações nos fazem ter a certeza de que a ciência é um ambiente, divertida e completamente, falível. Ou seja, de 2012 para cá, não chegamos a qualquer verdade absoluta sobre o “tempo”, tampouco sobre suas relações com o “cinema”: muito pelo contrário, descobrimos muitas novidades; além de, felizmente, termos encontrado incongruências em nossas pequenas e fugidias (e frágeis) certezas.

Partindo, portanto, de tal panorama (nossa jornada acadêmica); e, tendo como base as filosofias de Henri Bergson e Gilles Deleuze, foi que decidimos submeter ao PPGCINE/UFS o nosso projeto de mestrado. Projeto este com o objetivo de refletir sobre a questão do “tempo” (bem como sobre a experiência da “temporalidade”) – e suas relações com a “memória”, a “imagem”, o “cinema” e a “fotografia” – a partir das fotografias fixas do filme “La Jetée” (Chris Marker, 1962).

Nesses termos, podemos dizer que o primeiro capítulo desta dissertação foi, precisamente, o capítulo mais braçal de nossa pesquisa. No entanto, ler as 41 teses e dissertações encontradas na BDTD, organizá-las e analisá-las foi, afinal, um exercício que, apesar de extremamente cansativo, ajudou-nos, sobremaneira, a compreender a urgência de, mesmo após 12 anos de pesquisa, seguirmos pensando sobre o “tempo” e sobre as suas relações com o “cinema”.

Nesse sentido, aliás, confessamos que esperamos ter sido didáticos em explicar, na seção 1.4 do capítulo 1, que o “tempo” existe, que o “tempo” pode ser re(a)presentado por diferentes “corpos” da “realidade material” (como o caso da fotografia e do cinema, mas também por outros “corpos”) – inclusive, pelo seu próprio “corpo” –; que “imagens” do “tempo” são possíveis: sejam elas indiretas ou indiretas.

Ou seja, por mais que não tenhamos qualquer pretensão de estabelecer um discurso de verdade absoluta a respeito do “tempo”; esperamos que, nesse capítulo, possamos ter traçado uma possível metodologia para se responder à pergunta “o que é o ‘tempo’?”, bem como uma possível metodologia para se começar a “imaginar” e/ou ainda se começar a pensar sobre como “imaginar” a categoria do “tempo”.

Além disso, no que tange ao encadeamento do restante da dissertação, é sumário pontuar que a seção 1.4 do capítulo 1 é fundamental para todo o nosso estudo, uma vez que ela pontua do que é feito o “tempo”: do que se trata a “carne”, o “corpo” do “tempo”; além de deixar claro que é totalmente possível imaginar esse “tempo”. Não à toa, durante todo o nosso texto dissertativo recorreremos, exaustivamente, às definições de tal capítulo acerca do “tempo”, da sua corporeidade; e, também, recorreremos a algumas imagens do “tempo” – a

saber, à cena acerca de “Rosebud” de “Cidadão Kane” (Orson Welles, 1984) e ainda às fotografias da mãe de Roland Barthes – propostas no capítulo 1.

Temos, então, o capítulo 2 como uma espécie de vaticínio ao contrário. Afinal, trata-se de duelar nada mais, nada menos do que com Platão e toda uma hegemonia do pensamento ocidental. Ocorre, no entanto, e como explicamos, no próprio capítulo, que nos seria muito caro (sobretudo, humanamente muito custoso; isto é, seria como aquiescer tacitamente com atrocidades) deixar de esclarecer que discussões sobre “tempo” e “memória” pressupõem, antes de tudo, uma tomada de partido. Isto é, trata-se de perceber que uma realidade material livre do “tempo” (livre das transformações materiais do “tempo”), uma realidade material construída somente a partir da “memória oficial” e imutável (dos grupos hegemônicos e dominantes) pode ser extremamente desumana, perigosa e cruel.

Superado esse primeiro momento do capítulo 2; nele, pudemos também discutir sobre a “memória total” manifestada em diferentes “corpos” (em diferentes técnicas). E, nesse sentido, abrimos caminho para discutirmos, com mais profundidade e no capítulo 3, sobre a questão da apreensão da realidade material. O capítulo 2 se deteve ainda em analisar uma cena do filme “Lucy” (Luc Besson, 2014). A partir de tal análise, inclusive, pudemos perceber a dependência de nossa percepção humana com relação ao “tempo”: ou seja, fizemos uma pequena digressão sobre a importância da dilatação do “tempo” (da “duração”) para a apreensão humana de si e da realidade material.

Já, no capítulo 3, detivemo-nos, inicialmente, em explicar sobre uma possível “teoria das imagens”; principalmente, levando em conta o ato de imaginação/apreensão da realidade material na infância. Este capítulo foi crucial para o nosso estudo porque, em “La Jetée” (1962), Chris Marker parte, precisamente, de uma “imagem da infância” para iniciar o seu livre-discurso sobre o “tempo”, a vida de um homem e a viagem desse mesmo homem no “tempo”.

De resto, começamos a pensar, no capítulo 3, sobre a fusão heterogênea de “imagens”. Daí partimos para o capítulo 4, no qual pudemos retomar questões discutidas no capítulo 1 relacionadas à falta de primazia e de rigor metodológico nas abordagens de Gilles Deleuze e Henri Bergson dentro do campo dos Estudos Interdisciplinares e Cinematográficos; principalmente, no que tange às pesquisas sobre “cinema” e “tempo”.

O capítulo 4 também trouxe reflexões muito importantes sobre as relações entre “tempo”, “cinema”, “imagem”, “memória” e “duração”, além de refletir, detidamente, sobre assuntos como a montagem cinematográfica e a concomitante importância do espectador para

tal montagem (ou seja, trata-se do endereçamento da arte cinematográfica). Outrossim, o capítulo 4 pensou e refletiu detidamente, também, sobre a “memória-cinema”.

Por fim, no capítulo 5, tornamos a um assunto muito caro a esta pesquisa que trouxemos já na introdução: isto é, o próprio cineasta Chris Marker. Desta vez, porém (e, diferentemente, da introdução), foram apresentadas as dificuldades de se pensar sobre Marker, bem como de se produzir enunciações normativas acerca de tal cineasta. A partir de tais dificuldades, no entanto, percebemos que seria possível falar de Chris Marker através de sua própria fábrica de “imagens”: isto é, através de sua obra e, nesta dissertação em particular, através de “La Jetée”.

Procuramos conduzir, portanto, a nossa pesquisa tal qual a perambulação por um álbum de fotografias – afinal, “La Jetée” também se trata de um livro, de um álbum de fotografias; o mesmo, aliás, foi publicado por Marker, em 2008, juntamente com Zone Books de Nova Iorque –; e, talvez por isso, o gatilho inicial que nos conduziu, no primeiro capítulo, a responder a pergunta “o que é o ‘tempo’?” foi exatamente o livro de Roland Barthes: “A Câmara Clara” (1984). Também um livro feito de perambulação por fotografias e álbuns de fotografias, um livro feito à procura do “corpo”, do “gesto” e do “tempo” da mãe de Barthes.

De forma semelhante, então, terminamos por perceber que, ao longo desses 2 anos de pesquisa, conduzimos a nossa dissertação à procura do “corpo” e do “tempo” de Chris Marker: esbarramos, então, em “La Jetée”, e foi através de tal “imagem” que pudemos ver e sentir Chris Marker tal qual em si mesmo!

As nossas jornadas de graduação na UFPE e de mestrado no PPGCINE/UFS, bem como a dissertação (e os 5 capítulos) que terminamos escrevendo, além dos nossos encontros e desencontros com Chris Marker e “La Jetée” ao longo dos anos são, portanto, uma história do “tempo”. E, aliás, é por isso que decidimos modificar o título deste nosso estudo. Se, à época de seleção de mestrado, submetemos o projeto com o título “A temporalidade nas fotografias fixas de ‘La Jetée’ (Chris Marker, 1962)”; hoje, e desde a época de nossa qualificação, passamos a adotar o seguinte título: “Por uma história do ‘tempo’: a temporalidade nas fotografias fixas de ‘La Jetée’ (Chris Marker, 1962)”.

Enfim, como dizíamos no começo dessas considerações finais, os nossos anos de graduação, os grupos de pesquisas e as disciplinas de mestrado e doutorado, frequentadas no no PPGCOM/UFPE, foram de suma importância para a nossa formação acadêmica: nos trouxeram luz e sombra acerca da questão do “tempo”, bem como acerca dos nossos interesses de pesquisa. Porém, é demasiado valioso pontuar também que esta pesquisa, a qual o(a) nosso(a) leitor(a) termina de ler agora, jamais seria possível não fosse o fato de o

PPGCINE/UFS (local onde tal estudo foi gestado e escrito) se tratar – como já dissemos no capítulo 1 – de um programa de pós-graduação interdisciplinar – e, particularmente, do único Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema do Brasil.

Matriculados no PPGCINE/UFS, pudemos, pois, frequentar a disciplina de “Conhecimento e Linguagem” do PPGF/UFS; além de cursarmos, no próprio, PPGCINE/UFS, disciplinas como “Cinema e Filosofia”; “Cinema e História”; “Cinema e Educação”; “Metodologia de Pesquisa em Cinema e Interdisciplinaridade”. Por fim, no estágio docente, pudemos pensar, juntamente com os alunos da Licenciatura de Educação Física, questões relacionadas às disciplinas de “Consciência Corporal” e de “Pesquisa e Docência em Educação Física 1”.

Tal ambiente de pensamento multidisciplinar e multitemático foi, portanto, sumário para que, então, conseguíssemos construir uma passagem, uma fenda através da qual refletir sobre o “tempo” e, acima de tudo, relacioná-lo com o artista multimidiático chamado Chris Marker e a sua obra prima de cinema híbrido <<e multisuperfícies: afinal, como já dissemos “La Jetée” (Chris Marker, 2008) também é um livro>> chamada “La Jetée” (Chris Marker, 1962).

Consequentemente, o que podemos concluir de tudo isso é que pensar sobre Chris Marker, sobre “La Jetée”, assim como pensar sobre o “tempo”, a “memória”, as “imagens”, o “cinema”, a “fotografia” e as “imagens técnicas” no geral, levando em consideração, principalmente, as filosofias de Henri Bergson e Gilles Deleuze, não é apenas um ato possível; mas, sobretudo, é um ato extremamente atual e necessário; porém, que pede, dos sujeitos (de nós), antes de tudo, um reposicionamento lógico, uma des-departmentalização da vida, das sensações, das emoções, das enunciações, dos saberes, da ciência e do conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro. Chapecó: Argos, 2010.

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Notas sobre o gesto. Tradução: Vinícius Nicastro. In: **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 3 n. 4 (2008). Disponível on-line (<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731/687>). Último acesso em 04/08/2024.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia traduzida**. Organização e notas: MASSI, A.; GUIMARÃES, J. C.. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução: Sonia Orieta Heinrich. São Paulo: Diagrama e Texto, 1983.

_____. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BADIOU, Alain. Da vida como nomes do ser. In: ALLIEZ, Éric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Tradução: Joaquim José Moura Ramos. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 11ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Tradução: Pedro Moura Carvalho. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2009.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortência dos Santos. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018.

BAVCAR, Evgen. **Memórias do Brasil**. Organização: Elida Tessler e João Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens:** foto, cinema, vídeo. Tradução: Luciana A. Penna. São Paulo: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** a obra de arte da era da reprodutibilidade técnica. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Edição Revista (1ª Edição de 1985). São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **O obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** 2ª Versão. Versão do ano de 1955. Disponível on-line: (https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf). Último acesso em 28/07/2024.

BERGSON, Henri. **A ideia de tempo:** curso no Collège de France (1901-1902). Tradução: Débora Morato Pinto. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

_____. **Cursos sobre a Filosofia Grega.** Tradução: Bento Prado Neto. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 4ª edição de 2010, 2ª tiragem de 2011. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **A evolução criadora.** Tradução: Bento Prado Neto. 1ª Edição de Fevereiro/2005. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. **As duas fontes da moral e da religião.** Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.** Tradução: João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70 Lda, 1988.

_____. **O riso.** Tradução: Nathanael C. Caixeiro. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

_____. **Aulas de psicologia e de metafísica:** Clermont-Ferrand 1887-1888. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONADIO, Gilberto Bettini. Moral: vida e emoção. In: **Kínesis**, Vol. V, nº 10, Dezembro 2013, p. 84-100. Disponível on-line (<https://doi.org/10.36311/1984-8900.2013.v5n10.4534>). Último acesso em 11/07/2024.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art:** an introduction. 2ª Impressão. Estados Unidos: Addison-Wesley, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção:** crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

COHEM, Jem. The owl's legacy: in memory of Chris Marker. In: **The Guardian**, 16 de setembro de 2017. Disponível on-line (<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker>). Último acesso em 22/02/2025.

COQUET, Jean-Claude. **A busca do sentido**: a linguagem em questão. Tradução: Dilson Ferreira Cruz. 1ª Edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução: Verrah Chamma. Organização: Tadeu Capistrano. 1ª Edição de 2012. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. Tradução: Joaquim Toledo Jr.. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRUZ, Nina Velasco. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. In: **Discursos fotográficos**, v. 7 - n. 11. Londrina: 2011. Disponível online (<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/8262/9194>). Último acesso em 05/08/2024.

DARKE, Chris. **La Jetée**. Londres: BFI, 2016.

_____. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra. Brasiliense, 1983. Disponível on-line (<https://we.riseup.net/assets/404252/Gilles+Deleuze+Imagem-Movimento.pdf>). Último acesso em 30/07/2023. (E-book).

_____. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Tradução: Sousa Dias. 2ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. 1ª Edição de 1990, 1ª Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Lógica do Sentido**. 5ª Edição de 2009, 3ª Reimpressão. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

_____. **Deleuze**: cartas e outros textos. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Edição original (francesa) de 2015. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Conversações.** Tradução: Peter Pál Pelbart. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Nietzsche.** Tradução: Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2016.

_____. **A dobra: Leibniz e o barroco.** Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 6ª Edição. 3ª Reimpressão. Campinas, SP: Papirus Editora, 2015b.

DELEUZE, Gilles; Felix, GUATTARI. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ª Edição, 1ª Reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Mil platôs Vol. 1.** Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil platôs Vol. 3.** Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. **Mil platôs Vol. 5.** Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DIDI-HUBERMAN. **Grisalha - Poeira e Poder do Tempo.** Tradução: R. P. Cabral. 1ª Edição Portuguesa. Lisboa: KKYM + IHA, 2014. (E-book).

_____. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. 1ª Edição de 2013. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismos das imagens. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIJCK, José van. **Mediated memories in the digital age.** Stanford, California: Stanford University Press, 2007.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time:** modernity, contingency, the archive. Cambridge, Massachussets e Londres: Harvard University Press, 2002.

DUARTE, Eduardo. Para além de toda forma de ciência, a experiência sensível. In: **LÍBERO** – São Paulo – v. 18, n. 35, p. 65-76, jan/jun de 2015. Disponível on-line (<https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2015/08/Eduardo.pdf>). Último acesso em 05/08/2024. (Artigo Digital).

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico.** Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2007.

_____. A Imagem-memória ou a Mise-en-Film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. In: **Revista Laika**, v. 1 n. 1 (2012), Dossiê Cinema e Fotografia I. Disponível on-line (<https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137162>). Último acesso em 13.07.2024.

_____. **Cinema, vídeo, Godard.** Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe (Org.). **Théorème 6**: recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. Tradução: Waldéa Barcellos. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Editora Boitempo, 1997.

EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma**: 1921-1953. Paris: Seghers, 1974-1975. 2 volumes.

FARIA, Michele Roman. Do significante à falta de significante. A dimensão da causa no fundamento do desejo e do objeto na passagem do “Seminário 8 ao Seminário 9”. In: **Stylus Revista de Psicanálise**, n. 31, p. 63-70. Rio de Janeiro: outubro de 2015.

FERREIRA, N. S. de A. Pesquisas intituladas estado da arte: em foco. In: **Revista Internacional de Pesquisa em Didática das Ciências e Matemática**, [S. l.], v. 2, p. e021014, 2021. Disponível online (<https://periodicoscientificos.itp.ifsp.edu.br/index.php/revin/article/view/524>). Último acesso em 30/07/2023.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. Tradução: Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **História da Loucura**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª Edição, 3ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. 10ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GASZTOLD, Carmen Bernos de. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia traduzida**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAUTHIER, Guy. Entretien avec Alain Resnais. In: *Image et Son*, nº 161-162, junho de 1963. Disponível na internet (<https://chrismarker.ch/collaborateurs-producteurs-et-amies.html>), acesso em 16/07/2024.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HORGAN, J. **O fim da ciência**: uma discussão sobre os limites do conhecimento científico. Tradução: Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **O Ornamento das Massas**: ensaios. Tradução: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker**: memories of the future. 1ª Edição. 2ª Reimpressão. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008.

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

MARKER, Chris. **La Jetée**: ciné-roman. Nova Iorque: Zone Books, 2008.

MASCARENHAS, Maiara. **Memória e tecnologia**: algumas observações sobre atos de memória na era do hiperestímulo. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado de Cinema e Audiovisual). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 62 fls., 2015.

_____. Cinema, tempo e memória. In: PRYSTHON, Ângela. **Patagônia**. Disponível on-line (<https://patagoniaufpe.blogspot.com/2014/01/cinema-tempo-e-memoria-por-maiara.html>). Último acesso em 17/07/2024. (Blog).

MASCARENHAS, Maiara; SÁ, Vera B. de; BURGOS, Leonardo A. Siqueira. Cinema, filosofia e fotografia em “La Jetée” (1962): uma reflexão sobre a despersonalização em Chris Marker. In: **Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Fortaleza/CE – 29/06/2017 a 01/07/2017. Disponível on-line (<https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1241-1.pdf>). Último acesso em 04/08/2024.

MAY, Todd. **Reconsidering difference**: Nancy, Derrida, Levinas, and Deleuze. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.

MILLAR, Jeremy. Chris Marker's vision will live on. In: **The Guardian**, 6 de agosto de 2012. Disponível on-line (<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/aug/06/chris-marker-la-jetee>). Último acesso em 22/02/2025.

MULVEY, Laura. **Death 24x a second**: stillness and the moving image. 1ª Edição. Londres: Reaktion Books Ltd, 2006.

NETO, João Cabral de Melo. **Poemas Sevilhanos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução: Cláudia Hauer. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. Tradução: Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

- PLATÃO. **A república**. Tradução: Mário da Gama Cury. 3ª Edição. Belém: EDUFPA, 2000.
- POPPER, K. **Lógica da pesquisa científica**. Tradução: José Arthur Gionnotti. São Paulo: Cultrix, 1975.
- RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. In: **Revista Poiésis**, n 17, p. 169-187, julho de 2011. Disponível on-line (<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27040/15741>). Último acesso em 05/08/2024.
- SADOUL, George. **Dictionnaire des cinéastes**. 1ª Edição. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- SANDHU, Sukhdev. “Thrilling and prophetic”: why film-maker Chris Marker's radical images influenced so many artists. In: **The Guardian**, 16 de abril de 2014. Disponível on-line (<https://www.theguardian.com/film/2014/apr/15/thrilling-prophetic-chris-marker-experimental-films>). Último acesso em 15/07/2024.
- SANTAELLA, Lúcia. A verdade à luz da vagueza e do falibilismo. In: **Estudos Semióticos**, v. 18, n. 2, p. 46–55, 2022. Disponível on-line (<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/198584>). Último acesso em 24/04/2024.
- SELLIER, Geneviève. **Masculine singular: french new wave cinema**. Estados Unidos: Duke University Press, 2008.
- SILVA, Renato Izidoro. Negação das formas: matemática e ontologia nas humanidade. In: **Revista Espaço Acadêmico**, 20(223), p. 83-95, 2020. Disponível on-line (<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/54614>). Último acesso em 05/08/2024.
- SMITH, Jackson B.. Imaginary current events: selected early writings by Chris Marker. In: **The Baffler**. 5 de Julho de 2023. Disponível on-line (<https://thebaffler.com/latest/imaginary-current-events-marker>). Último acesso em 22/02/2025.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SUTTON, Damian. **Photography, cinema, memory: the crystal image of time**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- XAVIER, Ismail. **Transparência e opacidade: reflexões sobre o cinema e a crítica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- VARDA, Agnès. The owl's legacy: in memory of Chris Marker. In: **The Guardian**, 16 de setembro de 2017. Disponível on-line (<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/owls-legacy-memory-chris-marker>). Último acesso em 22/02/2025.
- VASCONCELOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. In: **Dossiê “Entre Deleuze e a educação”**. Educ. Soc. 26 (93), Dez/2005. Disponível on-line (<https://www.scielo.br/j/es/a/vxm4Hnh5fhhbMFjpTLLqRbZN/>). Último acesso em 03.08.2024.

VOSSEN, Maroussia. **Chris Marker**: le livre impossible. Paris: Le tripode, 2016.

WEIL, Pierre; LELOUP, Jean Yves; CREMA, Robert. **Normose**: a patologia da normalidade. Tradução: Ester T. de Lima. Porto Alegre: Vozes, 2011.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

AUBIER, Pascal. **Flashback**. França, 1995. (Filme colorido, sonoro).

BESSON, Luc. **Lucy**. França, 2014. (Filme colorido, sonoro).

DREYER, Carl Theodor. **A Paixão de Joana D’Arc**. 1928. (Filme em preto e branco, mudo).

GODARD, Jean-Luc. **Je vous salue, Sarajevo**. França, 1993. (Filme colorido, sonoro).

_____. **Histoire(s) du Cinéma**. França, 1988-1998. (Filme colorido, sonoro).

MARKER, Chris. **La Jetée**. França, 1962. (Foto-romance, em filme preto e branco, sonoro).

RESNAIS, Alain. **Noite e Neblina**. França, 1955. (Filme em preto e branco, sonoro).

ROHMER, Eric. **Louis Lumière**. França, 1968. (Filme em preto e branco, sonoro).

VERTOV, Dziga. **Man with a movie camera**. União Soviética, 1929. (Filme em preto e branco, mudo).

WELLES, Orson. **Cidadão Kane**. Estados Unidos, 1941. (Filme em preto e branco, sonoro).

ENTREVISTAS, AULAS E OUTROS DOCUMENTÁRIOS

BOUTANG, André-Pierre. **Abecedário de Deleuze**. França, 1988-89. (Entrevista em vídeo).

CAILLAT, François. **Foucault contra Foucault: Foucault contra ele mesmo**. França, 2014. (Documentário).

CALDERON, Philippe. **Foucault por ele mesmo**. França, 2003. (Documentário).

DELEUZE, Gilles. **O ato da criação**. Paris (La Fémis), 1987. Disponível on-line (<https://vimeo.com/398618968>). Último acesso em 30/07/2024. (Conferência).

APÊNDICE 1

A lista de dissertações e teses abaixo é o resultado encontrado na BDTD, a partir do uso simultâneo dos descritores “cinema” e “tempo”, ambos os descritores setados na categoria “título” (da busca avançada):

1. **A manifestação de Cronos em 35mm: tempo no cinema** – por Odair José Moreira da Silva, dissertação de mestrado, defesa em 2004;
2. **Cristais de tempo: o cinema de Andrei Tarkovski** – por Roberta Filgueiras Mathias, dissertação de mestrado, defesa em 2012;
3. **A construção do tempo no diálogo entre cinema e vídeo** – por Pablo Souza de Villavicencio, dissertação de mestrado, defesa em 2009;
4. **O instante (in)capturável: tempo-memória e cinema** – por Márcia do Carmo Felismino Fusaro, tese de doutorado, defesa em 2013;
5. **Espelhos do tempo: política no cinema de Tarkovsky** – por Daniel Tabarani Santos Milanezi, dissertação de mestrado, defesa em 2015;
6. **O cinema Huni Kui no “tempo da cultura”** – por Carolina Lima Canguçu, dissertação de mestrado, defesa em 2016;
7. **Tempo e montagem: do cinema ao imaginário e do imaginário ao cinema** – por Silvio Nestor Barbizan, dissertação de mestrado, defesa em 2010;
8. **O amor nos tempos do cólera e a tradução do espaço para o contexto do cinema** – por Larissa Pinheiro Xavier, dissertação de mestrado, defesa em 2013;
9. **Cinema ao vivo e experiências audiovisuais em tempo real** – por Jair Sanches Molina Júnior, dissertação de mestrado, defesa em 2017;

10. **Velocidade e montagem: possibilidades de comunicação do tempo no cinema** – por Cynthia Leticia Schneider, dissertação de mestrado, defesa em 2006;
11. **A memória e o fascínio pelo tempo na tendência slow cinema de documentário** – por Mariana Sibeles Fernandes, dissertação de mestrado, defesa em 2017;
12. **Imagem-tempo-montagem: diálogos entre cinema e subjetividade** – por Gabriel Bueno Almeida, tese de doutorado, defesa em 2019;
13. **Roberto Schwarz vai ao cinema: imagem, tempo e política** – por Renata Praça de Souza Telles, tese de doutorado, defesa em 2005;
14. **Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário** – por Cássio dos Santos Tomaim, tese de doutorado, defesa em 2008;
15. **O tempo através das mídias: fotografia, cinema, televisão** – por Betina Goetjen, dissertação de mestrado, defesa em 2010;
16. **A intertextualidade entre o cinema e a literatura de cordel: a análise do “cinema de cordel” no filme “A luneta do tempo”, de Alceu Valença** – por Roberto Matheus Cordeiro Vanderlei de Oliveira, dissertação de mestrado, defesa em 2021;
17. **Cinema para paisagens: o espaço-tempo da exibição audiovisual como dimensão estética e criativa** – por Marianna Cordeiro Bernardes, dissertação de mestrado, defesa em 2011;
18. **Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre** – por Érico Oliveira de Araújo Lima, dissertação de mestrado, defesa em 2014;
19. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina** – por Natalia Christofolletti Barrenha, dissertação de mestrado, defesa em 2011;
20. **As potências da imagem-tempo e o cinema utópico de Lars von Trier** – por Mauro Alexandre Feola, dissertação de mestrado, defesa em 2007;

21. **A “desordem” do tempo: as relações entre cinema e história a partir do filme “Serras da Desordem”** – por Bernardo Teodorico Costa Souza, dissertação de mestrado, defesa em 2010;
22. **História e cinema: o tempo como representação em Lucrécia Martel e Beto Brant** – por Mônica Brincalepe Campo, tese de doutorado, defesa em 2010;
23. **Por uma filosofia da espera e da permanência: o tempo no cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari** – por Geraldo Adriano Godoy de Campos, tese de doutorado, defesa em 2013;
24. **Cinema literário brasileiro e violência: intercâmbios estéticos e traduções coletivas no grande tempo** – por Lemuel da Cruz Gandara, tese de doutorado, defesa em 2019;
25. **Expressões do tempo no cinema: uma análise comparativa entre os filmes “Solaris” (1972 e 2002)** – por Daniela Oliveira Comim, dissertação de mestrado, defesa em 2018;
26. **Literatura de ficção-científica no cinema: a transposição para a mídia fílmica de “A Máquina do Tempo de H. G. Wells”** – por Daniel Iturvides Dutra, dissertação de mestrado, defesa em 2009;
27. **Tempo e devir em convulsão: dimensões da história no cinema de Glauber Rocha (1964-1969)** – por Rodrigo Poreli Moura Bueno, dissertação de mestrado, defesa em 2010;
28. **O tempo e as imagens: estudo sobre a natureza do cinema em uma relação comparada com a pintura e com a poesia** – por Giuliarde de Abreu Narvaes, tese de doutorado, defesa em 2019;
29. **A comédia em tempos de dramas: a produção do riso no cinema brasileiro (1970-1980)** – por Gustavo Batista Gregio, dissertação de mestrado, defesa em 2014;
30. **Tempos de acaso: a temporalidade descontínua e a tematização do acaso no cinema contemporâneo** – por Aline de Souza Henriques, dissertação de mestrado, defesa em 2005;

31. **Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências** – por Leandro Santos Bulhões Jesus, tese de doutorado, defesa em 2013;
32. **Cinema e pensamento em Gilles Deleuze: a distinção dos automatismos pela passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo** – por Vladimir Pereira Seixas, dissertação de mestrado, defesa em 2011;
33. **Live cinema: narrativas de autoria coletiva em tempo real: da fase poética subjetiva a produção de narrativas objetivas** – por Alexandre Coronato Rodrigues, dissertação de mestrado, defesa em 2015;
34. **Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos “Alegres” no filme “O Triunfo da Vontade”, de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema** – por Mauro Luiz Rovai, tese de doutorado, defesa em 2001;
35. **Passagens do tempo, entrelaçamento de memórias individuais e a construção de memórias coletivas no cinema de Eduardo Coutinho** – por Marco Antonio Visconte Escrivão, dissertação de mestrado, defesa em 2022;
36. **Found footage em tempo de remix: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil** – por Marcos Leandro Kurtinaitis, dissertação de mestrado, defesa em 2013;
37. **As dimensões midiáticas e a transmidialidade: os comportamentos de literatura, cinema e videogame...** – por Lis Yana de Lima Martinez, tese de doutorado, defesa em 2021;
38. **Silenciosas narrativas em imagem-tempo: João Gilberto Noll, esvaziamento discursivo e cinema moderno** – por Marcelo Pereira Brasil, dissertação de mestrado, defesa em 2012;

39. **Cápsula do tempo: adolescentes roteirizando projetos de vida e reconectando-se em redes através do cinema e audiovisual** – por Katiene Rodrigues Menezes Azevedo, dissertação de mestrado, defesa em 2022;

40. **A fábula, o tempo e o jogo: cotejos entre Cinema Marginal, Grupo de los Cinco e Cine Subterráneo...** – por Fernanda Andrade Fava, dissertação de mestrado, defesa em 2017;

41. **O tempo das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação das verdades | um estudo do documentário...** – Alexandra Sofia Miranda dos Santos, tese de doutorado, defesa em 2017

Observação 1: com relação à lista do APÊNDICE 1, o resultado da busca também pode ser acessado on-line

(<https://bdtd.ibict.br/vufind/search/results?sort=relevance&join=and&lookfor0%5b%5d=cinema&type0%5b%5d=title&lookfor0%5b%5d=tempo&type0%5b%5d=title&lookfor0%5b%5d=&type0%5b%5d=allfields&bool0%5b%5d=and&illustration=-1&daterange%5b%5d=publishdate&publishdatefrom=&publishdateto=>), último acesso em

30/07/2023.

Observação 2: a ordem como o BDTD devolve a busca costuma se alterar automaticamente. Principalmente, tendo em vista que deixamos o botão “Ordenar” na configuração automática do próprio site: ou seja, na configuração “relevância”. Nesses termos, utilizando a ordenação “relevância”, a ordenação das 41 teses e dissertações, as quais encontramos e com as quais trabalhamos nesta pesquisa (última busca realizada no dia 30/07/2023), não é constante.