

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MAURÍCIO JOSÉ DE SOUSA JÚNIOR

DE UM REGIME A OUTRO: PERSPECTIVAS E DIÁLOGOS DO CINEMA EM DELEUZE E RANCIÈRE

UBERLÂNDIA/MG

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DE UM REGIME A OUTRO: PERSPECTIVAS E DIÁLOGOS DO CINEMA EM DELEUZE E RANCIÈRE

Tese de doutorado apresentada junto ao Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de doutor em história social.

Aluno: Maurício José de Sousa Júnior

Orientador: Sérgio Paulo Morais

Uberlândia/MG

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S725d
2021 Sousa Júnior, Maurício José de, 1982-
 De um regime a outro [recurso eletrônico] : perspectivas e diálogos
 do cinema em Deleuze e Rancière / Maurício José de Sousa Júnior. - 2021.

 Orientador: Sérgio Paulo Morais.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
 Pós-Graduação em História.
 Modo de acesso: Internet.
 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.5521>
 Inclui bibliografia.

 1. História. I. Morais, Sérgio Paulo, 1972-, (Orient.). II. Universidade
 Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III.
 Título.

CDU:930

Gloria Aparecida
Bibliotecária - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO, Ata 3, PPGHI				
Data:	Vinte e oito de maio de dois mil e vinte e um	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11613HIS013				
Nome do Discente:	Mauricio José de Sousa Júnior				
Título do Trabalho:	De um regime a outro: perspectivas e diálogos do cinema em Deleuze e Rancière				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Trabalho e Movimentos Sociais				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	ENSINO FORMAL E PROGRAMA BOLSA ESCOLA FEDERAL experiências, vivências e interpretações de assidos na cidade de Uberlândia MG.				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: André Fabiano Voigt (UFU), Fábio Adriano Hering (UFOP), Marcus Vinícius Furtado da Silva Oliveira (UNESP/SP), Mateus Araújo Silva (USP/SP) e Sérgio Paulo Morais orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Sérgio Paulo Morais, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ulmada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Adriano Hering, Usuário Externo**, em 28/05/2021, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Paulo Morais, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/05/2021, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcus Vinícius Furtado da Silva Oliveira, Usuário Externo**, em 28/05/2021, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Fabiano Voigt, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/05/2021, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mateus Araújo Silva, Usuário Externo**, em 31/05/2021, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2592806** e o código CRC **33B042FF**.

Não gosto de palavra acostuada.
A minha diferença é sempre menos.
Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
Não preciso do fim para chegar.
Do lugar onde estou já fui embora.

O livro sobre nada, Manoel de Barros

Resumo

Essa tese busca compreender a *estética* que se relaciona ao cinema nas perspectivas distintas de dois autores: Gilles Deleuze e Jacques Rancière. Procurando identificar os fenômenos dessa arte de acordo com os olhares de cada um, refletimos acerca de um pensamento não-representativo para as interpretações cinematográficas em sua relação com a história. Entendemos que esse esforço interdisciplinar ultrapassa a dissecação das diferenças e ancora suas bases na comunicação de um sensível. Pretendemos vivenciar a pesquisa destes corpos teóricos nos envolvendo ao movimento intenso de passagem que transcreve suas marcas de um regime de visibilidade da arte a outro. Nessa trajetória *durante* comunicam-se as pequenas ligações. Imersos na especificidade das imagens do cinema adotamos uma postura *metapórica* para compreender como elas podem ajudar a pensar os elementos de uma antirrepresentação nas análises dos filmes.

Palavras-chave: Estética; Cinema; Jacques Rancière; Gilles Deleuze; Regime estético.

Abstract

This thesis seeks to understand the aesthetics related to cinema in the different perspectives of two authors: Gilles Deleuze and Jacques Rancière. Trying to identify the phenomena of this art according to the looks of each, we reflect on a non-representative thought for cinematographic interpretations in their relationship with history. We understand that this interdisciplinary effort goes beyond the dissection of differences and anchors its bases in the communication of a sensitive. We intend to experience the research of these theoretical bodies involving us in the intense movement of passage that transcribes their marks from one regime of visibility from art to another. This journey *during*, small links are communicated. Immersed in the specificity of cinema images, we adopt a *metaporal* method to understand how they can help to think the elements of an anti-representation in the analysis of films.

Key-words: Aesthetics; Film Theory; Jacques Rancière; Gilles Deleuze; Aesthetic regime.

Résumé

Cette thèse cherche à comprendre l'esthétique liée au cinéma dans les différentes perspectives de deux auteurs: Gilles Deleuze et Jacques Rancière. En essayant d'identifier les phénomènes de cet art selon les yeux de chacun, nous réfléchissons à une pensée non représentative des interprétations cinématographiques dans leur rapport à l'histoire. On comprend que cet effort interdisciplinaire va au-delà de la dissection des différences et ancre ses bases dans la communication d'une sensible. Nous entendons expérimenter la recherche de ces corps théoriques nous impliquant dans le mouvement intense de passage qui transcrit leurs marques d'un régime de visibilité de l'art à l'autre. Dans cette trajectoire *pendant*, les petits liens sont communiqués. Immergé dans la spécificité des images de cinéma, nous adoptons une *métaphoral* méthode pour comprendre comment elles peuvent aider à penser les éléments d'une anti-représentation dans l'analyse des films.

Mots-clés: Esthétique ; Cinéma ; Jacques Rancière ; Gilles Deleuze ; Régime esthétique.

Agradecimentos

Torno público meus agradecimentos aos amigos, colaboradores, familiares e colegas de trabalho. Aos professores Dr. André Fabiano Voigt, e Dr. Sérgio Paulo Morais pela orientação, cordialidade e dedicação no cumprimento das etapas desta tese, minha sincera gratidão.

Agradeço as considerações da banca avaliadora. Professores André Voigt e Sérgio Paulo pelas observações criteriosas e orientação, aos professores Dr. Marcus Vinícius Furtado da Silva Oliveira, Dr. Mateus Araújo Silva e Dr. Fábio Adriano Hering, agradeço imensamente pela contribuição em essenciais no alcance do problema levantado pela pesquisa, refletindo para a versão final e o prosseguimento no caminho de pesquisas futuras.

Agradeço à Secretaria de Pós-Graduação de História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS-UFU), pelo atendimento, auxílio, presteza e clareza nas informações solicitadas.

Agradeço à Secretaria de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMPA-USP) pela afabilidade e acolhimento em disciplinas cursadas durante doutoramento.

Agradeço aos professores das disciplinas obrigatórias e optativas que auxiliaram nessa escrita em pontuais e importantes momentos com suas aulas e abordagens. Estendo aos colegas de salas e corredores de PPGHIS-UFU e PPGMPA-ECA-USP as saudações por dividir importantes momentos entre escrita e aulas.

Agradeço aos meus inúmeros colegas de trabalho dos colégios e universidades nas quais prestei serviços durante essa jornada acadêmica: Instituto Federal do Triângulo Mineiro (IFTM), Colégio Dr. José Ferreira (CNEC), Colégio Nossa Senhora das Graças (CNSG), Colégio Gabarito e Universidade de Uberaba (UNIUBE). Cada um colaborando ao seu modo e como puderam tornaram possível a realização deste trabalho, em especial, à professora M^a Juliana Silva Cassimiro de Araújo pela contribuição na redação. Reconhecendo a dedicação das coordenadorias de meus trabalhos atuais, saúdo todas as equipes em que estive presente.

Agradeço *in memoriam* ao Prof. Dr. Ciro J. R. Marcondes Filho pelas aulas, conversas e intensas inquietações que reverberaram na escrita do trabalho.

Por fim, aos familiares que estiveram juntos em todos os momentos: Maria do Carmo A. Lourenço, Eduardo Gustavo A. de Sousa e Maurício José de Sousa, muito obrigado por estarem juntos nas reprovações e aprovações da vida acadêmica. Desde sempre, para sempre.

Sumário

Resumo	2
Abstract	3
Résumé	4
Agradecimentos	5
Introdução	7
1 – O esquema sensório-motor: o desequilíbrio entre as faculdades do saber	22
1.1 – Aproximações e distâncias: o acordo discordante	31
1.2 – Duração: memória e representação	50
1.3 – As imagens do cinema	62
2 – O regime estético	80
2.1 – O regime representativo	103
2.2 – A assunção da era estética	120
3 – De um regime a outro	137
3.1 – O regime estético das artes e o cinema	151
3.2 – Cruzamentos, interpretações e fabulações	163
4 – As ligações micrológicas	178
4.1 – Imagens de um operário	194
4.2 – A quem pertence um filme? Sobre a política do amator	204
5 – Considerações finais	210
Referências	216

Introdução

O presente trabalho partiu do prolongamento dos estudos que se seguiram à realização da dissertação de mestrado. Após a conclusão daquela, houve a extensão de observações da banca julgadora motivando maior aprofundamento em alguns eixos: um, o aprofundamento quanto à especificidade do cinema, sendo este caracterizado como um objeto que comunica e de tal modo inserido nas “escolas de comunicação” pelo país; e outro, quanto às potencialidades do regime estético das artes na exploração de caminhos de pesquisa que viessem a se dedicar à interdisciplinaridade. Naquela oportunidade, a banca estava composta por professores de história, artes visuais, literatura e visávamos discutir alguns modos de interpretação das obras fílmicas relacionadas à Primeira Guerra Mundial, e que pudessem sugerir uma superação dos pressupostos do regime representativo. Para isto, utilizamos dois autores que utilizam caminhos distintos para compreender as imagens do cinema, provocando um choque e também um estranhamento quanto a escolha da exploração em seus aspectos. A dromologia em Paul Virilio foi observada nos filmes e alçada à compreensão das visibilidades que as imagens proporcionavam apreciar. O regime estético, em Rancière, nos permitiria pinçar esse elemento, mesmo sem acordar com a tradição do pensamento convocada por Virilio, e aproximá-lo dentro de uma esfera justificada pelo sensível. Uma vez que os autores partem de noções diferentes do que é o cinema, somente nos era permitido pensar esse choque por meio de elementos convocados por uma certa noção de *estética*. Admitimos que o regime representativo, tradicionalmente, condiciona as pesquisas com objetos de arte em sua relação com a história, pensamos em levar as considerações do estético, de acordo com Jacques Rancière, para implicar em modos de pensamento sobre os filmes em nova relação com a história.

Foi cruzando essas linhas que buscamos dois autores dissonantes e caminhos de pesquisa que pudessem responder àquelas inquietações iniciais. Foi para explorar suas especificidades que buscamos trabalhar nos eixos interdisciplinares, que procuramos alargar o campo da comunicação em contato com a estética levantadas pelos autores que foram alvo dessa presente pesquisa. Foi na vivência do eixo Uberaba-Uberlândia e Uberaba-São Paulo, nas formas de acesso disponibilizadas pelo Programas de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, e Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo¹, que as pequenas ligações e

¹ A aproximação com a comunicação levou a pesquisa a deslocar o eixo filosofia/história para uma área mais

formulações autorais tomaram forma. Como um lento transcorrer de fios de água que deságuam em um canto indefinido qualquer e criam ressonâncias em elipses infinitas. Foi assim que os desenhos de uma passagem afetiva se tornavam caminhos visíveis e fertilizavam as ligações possíveis. Algumas formulações teóricas mereciam investigações mais detalhadas e outras, mais criativas, postulavam horas de dedicação diante a tela para a escrita. Aquilo que soou mais problemático na dissertação (a dissonância) era também o mais interessante aqui, pois a pergunta também se dirigia para o *como fazer*, exigindo de nós a adoção de uma postura de pesquisa mais arriscada na medida em que haveríamos de realizar deslocamentos de nossas posições mais cristalizadas. Embora naquele período da dissertação pouco foi pensado acerca disso, o que mais ficou latente para essa nossa empreitada eram as formas de aproximação entre aqueles diferentes e como isso pode se tornar válido, ou qual lógica opera sua invalidade dentro de um trabalho de proposições acadêmicas.

A partir dessas inquietações, iniciamos o doutorado trabalhando com as perspectivas distintas entre Gilles Deleuze e Jacques Rancière, sobretudo, acerca de seus escritos sobre o cinema. O desafio dessa proposição nos colocava próximos ao perspectivismo, sem incorporar o “vale tudo” pós-moderno. Pensamos em admitir o cinema inserido em uma Era estética e deslocar alguns elementos pensados pelos autores, mesmo levantando aspectos em Deleuze que negam essa ascensão pela via que Rancière o faz. Convocamos os esclarecimentos de ambas posições por meio da tradição que os autores convocam e para realizar a leitura do estético entre os autores, obedecer ao método que já havia sido utilizado no mestrado, quando a perspectiva de Virilio foi colocada sem se subtrair, em um primeiro momento, a leitura estética em Rancière, mas ao final, prevalecendo o regime estético para pinçar um elemento e elevar a discussão do antirrepresentativo nas artes. As sobreposições são evitadas, pois, em um primeiro momento obedeceu a perspectiva ampla do recuo realizado pelos autores na composição de seus conceitos. Sem necessariamente preocupar-se com uma dialética, ressaltamos as posições dos autores, bem como as visões destoantes acerca do tema tratado naquele instante.

próxima da comunicação e do cinema. Em reflexo dessa operação, resultados práticos não foram demonstrados em fórmulas de aplicação de novas interpretações sobre o cinema. Antes, uma crítica à representação é procurada nas entrelinhas que na taxonomia dos *corpus* teóricos dos filósofos abordados. Para isso, a forma como os pontos minúsculos foram privilegiados na incorporação dos autores e uma certa indistinção na análise dos filmes sob os elementos desses mesmos pode ter aparecido como problema maior da resolução da tese. Talvez tenha ficado submersa na escrita uma necessidade de maiores esclarecimentos sobre as posições entre os autores, bem como refazer os caminhos de aproximação filosofia/história após a penetração em elementos da comunicação e cinema.

Adotamos uma posição de pesquisa que previa um caminho mais descritivo em um primeiro momento, quando criteriosamente buscamos levantar as perspectivas do que os autores chamam por estético. O maior desafio dessa aproximação era incorporar os percursos à pesquisa e vivenciá-la, afastando a predominância da interpretação que realiza pontes entre os autores admitindo seus corpos teóricos como dois territórios cristalizados. Assumindo uma propriedade interdisciplinar, os caminhos traçados, sobretudo os deslocamentos físicos para que a pesquisa fosse realizada em sua profundidade, permitiram atribuir à tese uma necessária indissociabilidade entre escrita e vida do autor. Na medida que estou refletindo minhas inquietações e movimentos no percurso, é provável que a ancoragem não se faça em um ponto fixo. Uma postura *metapórica* em que se transforma o pesquisador na medida em que a pesquisa com o cinema é sentida. Deste aspecto tentamos extrair a comunicação do cinema como uma noção *acontecimental*, no sentido comunicacional, para, então, poder pensar a pesquisa como um processo que busca atingir o sensível. Uma ocorrência irreprodutível e única que enseja a singularidade de cada experiência.

Iniciando a exposição da tese, apresentamos o primeiro capítulo, intitulado: “O esquema sensorio-motor: o desequilíbrio entre as faculdades do saber”², dedicado ao pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze. Neste, buscamos alcançar a perspectiva do autor para os fenômenos estéticos. Partindo de compreensões calcadas na unidade do sujeito, o autor não pensará a crítica à representação por meio da formulação de um novo regime. Ele examinará a estética inspirado nos elementos formulados, sobretudo, pelo alemão Friedrich Nietzsche e pelo holandês Baruch Espinoza. Ascendendo por meio desses, sua análise se instalará no sujeito, não nas estruturas das palavras e o que as racionalidades impõe. A partir disso, realizamos um longo caminho teórico buscando a compreensão dos elementos próprios de Deleuze sobre a estética, erguendo, assim, sua perspectiva na passagem de um representativo para um antirrepresentativo.

² O capítulo de abertura da tese pertencia ao regime estético das artes de Rancière. O propósito era situar o cinema dentro desse paradigma estético identificado pelo autor. Contudo, após observações e análises dos pares da banca avaliadora, houve a troca para o capítulo de abertura dedicado a Deleuze. A sugestão foi adotada para tentar privilegiar, ou recuperar, a tomada crítica de Rancière após acusação do procedimento metafísico de recorte *Deleuziano* conhecido na oposição clássico/moderno. Essa operação admite uma cronologia mais adequada e tenta acentuar aspectos da crítica à fabulação, proferida em “*A fábula cinematográfica*”. Também, para além de uma melhor organização dos capítulos da tese, pensamos em uma recuperação de outro aspecto que ficou implícito entre as transições do capítulo terceiro para o quarto, a crítica *rancièriana* a Deleuze.

Nessa longa exposição, ascenderemos ao elemento transcendental como limiar do pensamento clássico para o moderno. Ambos os filósofos tratados na tese reconhecem em Kant a compreensão de novas formas de conhecer, ver, fazer e dizer, por meio do elemento estético. Esse elemento rompe com as formas de conexão características do representativo na arte, reconhece Nietzsche e também Deleuze. Nas próprias palavras do autor, vemos: “Kant foi o primeiro a mostrar o exemplo de tal acordo pela discordância, com o caso da relação da imaginação e do pensamento, tal como se exercem no sublime.” (DELEUZE, 2018, p. 199). Contudo, a crítica ao estético *kantiano* se dá pelos excessivos elementos morais e racionais, conforme observam.

O pensamento é visto em sua natureza individual e não nas formas da comunidade. “Um objeto singular é, estritamente falando, um objeto *único e insubstituível*.” (SCHÖPKE, 2012, p. 34). É nesse sentido que todos os seres são singulares e essencialmente virtuais, sendo que a virtualidade precede a própria existência dos seres. A separação com o elemento individual *kantiano* ocorreria na compreensão de que a diferença não seria a esfera individuada, tampouco no abismo transcendental em que os seres são dispostos. Independente das formas e elementos individuais, uma superfície de acontecimentos destrói as possibilidades de reconhecimento do pensamento lançando à diferença todas as singularidades. A partir daí, notamos um aprofundamento da crítica aos elementos do *kantismo*, sendo criticada a tradição racionalista desse pensamento.

Assim que ele se torna aprisionado, os afetos são domesticados, e a representação estabelece suas sedentárias ligações. O elemento *cartesiano* formularia a retidão da razão e pode ser conectada, segundo elementos do raciocínio *nietzschiano*, ao legado grego. Deleuze afirmará:

Quando Nietzsche se interroga sobre os pressupostos mais gerais da filosofia, diz serem eles essencialmente morais, pois só a Moral é capaz de nos persuadir de que o pensamento tem uma boa natureza, o pensador, uma boa vontade, e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro. (DELEUZE, 2018, p. 182)

O inconsciente atormentaria a imagem do pensamento. A formulação de pressupostos morais, colocando a vida em critérios essencialmente racionais por meio de juízos formulados *a priori*, aparecem como instrumentos do que ele denomina de *homem verídico*, que veremos

reproduzidas em análises sobre os filmes nas teses *deleuzianas*. Negando as forças vitais, os sonhos, a intuição, etc., nega-se também a verdade desligada da moral.

Além da crítica à Kant, no caminho de Deleuze para a compreensão das formas estéticas estará a apropriação de alguns elementos do filósofo francês Henri Bergson. A incursão sobre o tempo, inspirada neste, nos faz penetrar em uma rigorosa e ambiciosa empreitada que tem origem na interpretação que fez do *bergsonismo*. A concepção de uma filosofia da *diferença*, – a qual seria sua maior característica – também se relaciona ao modo como ele apropria-se de elementos decompostos e fragmentados nesses autores. Perseguindo a retomada metafísica realizada por Bergson, a qual demonstrar-se-á por meio da investigação sobre a intuição. Concebendo os corpos teóricos como elementos em movimento, primeiro “intuiu-os em seu próprio movimento singular. Somente depois de confundir-se com eles, e somente depois de compreendê-los em si mesmos, Deleuze ousou falar deles.” (SCHÖPKE, 2012, p.107). A relação não se dá em função da formulação de uma essência, mas em razão de fragmentos, decomposições, agenciamentos de singularidades.

A forma como o filósofo produz sua filosofia é fundamental para compreendermos sua perspectiva crítica e como se realiza, para ele, a passagem entre a representação e o antirrepresentativo. O elemento do tempo é a forma derradeira no embate travado por Bergson e apropriado por Deleuze em suas clássicas divisões para as *imagens clássicas e modernas*. Recusando o tempo por um meio homogêneo, assim como o espaço, é identificada a hipostasia do pensamento das noções *a priori* de tempo e espaço. O tempo desenha sua virtualidade no espaço, por essa razão sua forma no pensamento não é heterogênea, embora essencialmente seja, bem como identifica-se sua inacessibilidade. Por meio de elementos *espinozistas, bergsonianos e nietzschianos* alargam-se as categorias das imagens em relação à potência do falso como dado antirrepresentacional. Como consequência, a proposição representativa da divisão real/ficção é ultrapassada e a câmera é o instrumento material dessa transposição. As maneiras como alguns realizadores conectam “constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta” (DELEUZE, 2005, p. 185) é que inscrevem a *imagem-tempo deleuziana* ao trajeto de choque com a representação. O “mundo verdadeiro supõe um “homem verídico” que quer a verdade” (idem, p. 168) e, para o filósofo, o mundo verdadeiro não é *passível de evocação*.

A imagem cinematográfica de Deleuze desenha a personagem em um trajeto instável, fabulando, se tornando outra e instalando o próprio realizador nas fabulações que ele inventa.

Como em Yasujiro Ozu, Fritz Lang e Orson Welles, quando os personagens perambulam sobre aleatoriedades e frustram os significados que buscamos em diversos instantes. Os devires das personagens carregam os corpos para uma zona de passagem, realizando uma ultrapassagem de fronteiras do real e da ficção que é a própria ultrapassagem entre um regime do representativo a um antirrepresentativo. As experiências que conduzem o cidadão Kane pelo labirinto de memórias relatadas abandona a proposição de linhas que convergem no futuro. O tempo é dilatado, comprimido, descontínuo e volátil. As descortinações de Welles revelam: “O homem verídico não que finalmente nada mais que julgar a vida, exige um valor superior [...] vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade.” (DELEUZE, 2005, p. 168). E o procedimento de passagem em Deleuze para uma *imagem-tempo* manifesta o valor superior do movimento indiscernível à experiência do tempo. Ele se distancia da dialética e abre a virtualidade e *inocência do devir*, como uma espiral de possibilidades infinitas: “A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença. A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia [...] mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada.” (DELEUZE, 2018, p. 86).

Em qualquer dos exemplos “as aparências se traem não porque dariam lugar a uma verdade mais profunda, mas simplesmente porque elas próprias se revelam como não-verdadeiras” (DELEUZE, 2005, p. 169) e emergem as condições que determinam as aparências. A potencial imagem falsa destrona o *homem verídico* e o mundo verdadeiro não mais interessa. O homem que cria, o artista, a ficção eliminam as condições dos regimes de verdade na arte. Nas personagens que perambulam e se tornam outras na medida em que fabulam, Deleuze também fabula sua *imagem direta do tempo* como um percurso que cria um devir, ao invés de separar o passado e o futuro.

Dito isto, aprofundamos nossa pesquisa com o segundo capítulo intitulado: “O regime estético”, trazendo a perspectiva teórica de Rancière. Nessa ocasião seus elementos correm para anunciar uma nova relação com as formas de compreensão com os objetos artísticos. Desligados de pressupostos da representação, o cinema estaria inscrito em um regime que ele propõe denominar de *estético*. Nessa relação com os objetos da arte, o estético se identifica na sua desvinculação de “toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p.34). Conexões e atribuições de funções e correspondências sociais são, então, repensadas em suas racionalidades.

Nesse início, a *estética* é considerada em seu aparecimento determinando coexistências entre os regimes de interpretação da arte. Perseguimos, assim, as formas de ascensão desse regime buscando um longo caminho expositivo para encontrar suas posições. Destacamos posições símile para leituras e formas de compreensão desse estético, adotando uma posição histórica de revisar suas raízes. Em princípio, a demonstração das ligações da *poética* com os regimes de arte prevalecentes são iluminadas a partir da construção de uma partilha política. Rancière pensa a comunidade ligada às formas de ver/fazer percebendo o uso das palavras ligadas às racionalidades que elas propõe “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). O que implicaria “uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (idem) que estrutura formas de viver/ver em comum.

Seguindo suas posições conceituais, penetramos nessas leituras sem o compromisso de traçar filiações para seu pensamento. Algo que o filósofo interpreta como encontros e conexões que marcam modos de presença de determinados pensadores em sua formulação. Coincidindo com Michel Foucault certo revisitar da *Terceira Crítica* de Immanuel Kant, as novas formas de pensar/agir da comunidade. Ele extrairá um elemento essencial nas formulações do pensamento estético quando realizará sua crítica ao pensamento representativo no julgamento dos objetos artísticos. Foucault indica a primazia desses elementos estéticos separados jungidos por uma *cultura*. Instalando sua investigação “nos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar.” (FOUCAULT, 2007, p. 15). Em suas palavras, ele define seu pensamento como um esforço:

[...] por encontrar a partir de que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual a priori histórico e no elemento de qual positividade puderam aparecer ideias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades [...] (FOUCAULT, 2007, p.18)

Em um sentido *kantiano* é “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Por essa abordagem o fundamento da mimética que estabelece as diferenças de ver e fazer conforme as funções ocupadas pelos cidadãos é destronada. Nasce nessa composição estética uma ideia comprometida por uma igualdade radical na constituição da comunidade. Na liberação das

formas com as funções e posições sociais que compreendemos suas inspirações para a criação de uma crítica contundente aos limites da representação.

Prosseguimos apontando as características mais gerais desse regime, diferenciando, em um primeiro momento, com o regime *ético*. Nessa categoria encontramos a arte subsumida quanto à origem e destinação da obra. O comprometimento com o efeito que ela poderá criar ao ser lançada nas formas de reprodução junto à comunidade. Para garantir sua eficácia seria primordial a categorização dos tipos de arte a serem apreciadas na cidade, o que contrapõe às características democráticas assumidas desde o surgimento da noção de estética. “Para Platão, a multiplicidade dos seres falantes anônimos chamada povo prejudica toda distribuição ordenada dos corpos em comunidade.” (RANCIÈRE, 1996, p. 36). Em contraposto, o filósofo de *A República* concordará na tarefa da arte de zelar pela boa educação e a felicidade da cidade, afastando toda a possibilidade de imagens fantasmáticas que, oriundas das criações dos poetas, realizariam representações infieis perturbando a ordem comum. O povo seria desprovido de um julgamento estético livre, pois, “é incapaz de distinguir o maior do menor, que pelo contrário, considera os mesmos objetos ora grandes, ora pequenos, que só produz fantasias e se encontra a uma distância enorme da verdade.” (PLATÃO, *A república*, 2012, livro VII, seção VI). Caracterizando, assim, a divisão entre um mundo real, das coisas verdadeiras e suas simulações, o que obrigaria as formas da arte a se conectarem claramente à tarefa de cuidar da boa ordem da cidade.

Ao passo final do capítulo, concluiremos apresentando as posições de ascensão da estética segundo a proposição de Rancière. Ao realizar essa longa digressão, demonstrando suas posições originárias até sua formulação anunciada por outros filósofos, chegamos em sua especificidade do nascimento do conceito de regime estético para o filósofo. Após esse caminho, percebemos uma inteligibilidade ligada à análise dos objetos da arte. Destacando as possibilidades de seu nascimento, em diferenciação aos outros filósofos anunciados nesse início, chegamos a posição de conflito entre interpretações de nascimento da estética adotadas por diversos regimes. O ponto de maior destaque se vincula aos regimes de pensamento que prefiguram a cena interpretativa do cinema até a atualidade. As teses *benjaminianas* que reportam às transformações sociais e técnicas, o aparecimento de uma modernidade artística, ou o julgamento pós-modernista das desvinculações radicais das formas de arte contra qualquer *sensus communis*. Nessa longa exposição, alguns marcos são anunciados pelo filósofo para levantar a compreensão da desobrigação dos objetos artísticos. É legado ao romance francês a

tarefa de anunciar o aparecimento de novas formas de apresentação dos objetos artísticos, as artes técnicas e a história que teriam alçado o *anônimo* à condição de destaque no quadro de uma nova *era* na humanidade, mas teriam feito graças à lógica da literatura de Gustave Flaubert. Para Rancière (2005) trata-se de:

[...] constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas (RANCIÈRE, 2005, p.58).

A ordem da partilha política da comunidade expõe a fragilidade das fronteiras entre ficção e realidade. Essa revolução estética desfaz a lógica imposta de conexão do tema e o modo de representação, tão caro ao representativo conforme expõe Aristóteles com os gêneros. A “cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar.” (idem, p. 25). O romance francês afirmará o estilo como *modo absoluto de ver as coisas*, antes das artes técnicas. A primazia do romance francês em tornar *as massas* e suas formas de visibilidade é a própria ruína do sistema representativo, desfazendo os temas e hierarquias possíveis ao gosto e apreciação das obras de arte.

Por último, destacamos que as coexistências e as temporalidades dos objetos e das racionalidades que formam os regimes de interpretação, em realidade prevalecem. Dentro destes pressupostos, a posição do historiador sofrerá alterações. A lógica e a tradição literária de visibilidade das massas e da nobreza do *qualquer um* é a mesma na qual a história ciência se inscreve. Instalando-nos nas fissuras entre as palavras e as correspondências observamos as determinações dos modos de ver/fazer agindo em nossas compreensões ao lidar com os objetos artísticos. Pensando por meio de “regimes” que o autor erguerá estes elementos indissociados entre as formas de ver/perceber da comunidade com a estrutura de vida em comum desta.

Iniciamos, assim, o terceiro capítulo intitulado: “De um regime a outro”. Após anunciarmos os dados diferentes de uma passagem que se realiza nos *modos de ver* entre os filósofos, afirmamos as suas perspectivas. Esmiuçando os elementos convocados por Rancière e Deleuze, observamos posições histórico-filosóficas distintas. As manifestações cinematográficas podem ser tratadas a partir da realização dessa longa digressão. Retomamos

algo exposto sem maiores detalhes no primeiro capítulo, quando expusemos a posição de Rancière diante as manifestações mais tradicionais que imputam às artes técnicas a aparição das modernidades artísticas. É a partir de um dado literário que a lógica estética se propagará como uma forma de ver e perceber as coisas da arte, contrapondo-se à “modernidade ao desdobramento da essência da técnica” (RANCIÈRE, 2005, p. 46). O feito do romance francês representa a “lógica estética de um modo de visibilidade” (idem p.50). Nas palavras de Rancière, ela define “o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum, etc., existe, portanto, na base política, uma “estética” que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin” (RANCIÈRE, 2005, p.16). A proposição que busca enxergar o início da *era estética* como um modo de perceber as coisas da arte, destrona as posições materialistas para explicar as transformações que submetem o cinema à uma época, ao modo de vida de uma comunidade, ou à estetização política de uma dada civilização.

Determinando essas posições podemos colocar o cinema inscrito na lógica de uma *era estética*, mas, considerando, sobretudo, a lógica nos *modos de ver e fazer* dessa arte. São rejeitadas as teorias que determinam a predominância da materialidade na ascensão do cinema ao rol de uma arte representativa e seus pressupostos. A despeito das divisões clássicas do *clássico* e do *moderno* para as *eras do cinema*, o regime estético identifica a multiplicidade do cinema como uma *multidão de coisas*:

É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais serena do que aquela expressada pela condescendente palavra “diversão”. É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. [...] Mas o cinema é também uma utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade (RANCIÈRE, 2012a, p.14).

Afirmando em sua heterogeneidade, podemos compreender o cinema e as formas de identificação dessa arte ligadas ao regime estético. Esse regime que destrona o primado da *mimesis* é aquele que afirma a singularidade do julgamento da arte pertencente a *qualquer um*. Emancipando o desfrutar das imagens, sons, palavras, às posições radicalmente iguais. Colocando lado a lado as formas estéticas e seu julgamento àquele que se propõe a fazer seus

próprios caminhos. Rejeitando a submissão da correspondência direta da *atividade* do criador à *passividade* do espectador. E dessa forma ele identifica o cinema nessa passagem de um representativo ao *estético*, não sem antes perceber, o representativo em passagens que não estão dentro da perspectiva estética que Rancière adota para esse regime.

Aparece assim, a crítica à *fabulação*. As *eras do cinema* e as identificações ontológicas da imagem cinematográfica estariam a reproduzir os elementos de um representativo. As teorias de Deleuze para o clássico e o moderno, um tanto inspiradas pelas categorias de André Bazin, são lidas na presença de uma identidade. As variações entre as leituras de um representativo e antirrepresentativo estão aqui expostas mais diretamente. As correspondências *reais* da passividade de um espectador, que poderá identificar nas imagens de um neorealismo somente aquilo que a classificação ontológica pode comunicar, é observada sob outro prisma por Rancière. O autor acredita que esses conceitos não possuem eficácia para explicar essa passagem: de um pensamento que pensa sob os modelos da representação para aquele que não pensa sob esse paradigma. Resumindo algumas passagens em Alfred Hitchcock, cineasta fundamental para exemplificar a passagem de um *sensorio-motor* para uma *imagem-tempo*, são desidentificadas.

Distante de querer concluir a respeito de toda complexidade desse processo de subjetivação do pensamento, colocamo-nos ao lado das perspectivas de passagem em cada um dos filósofos. Convocamos, assim, a própria perspectiva dos autores para observar como o pensamento age fora do modelo da representação, segundo o próprio. Sabemos que Rancière pensa a *estética* como um regime de identificação das artes e, distante deste, aparece o pensamento de Deleuze que levanta formas dissidentes em manifestações radicadas na indivíduo. Enquanto a perspectiva de Rancière se volta para a estrutura das quais esse regime de pensamento se reproduz, Deleuze define sua classificação como um *ensaio de classificação dos signos*. Convocando a perspectiva do autor temos uma situação paradoxal não menos complexa e também interessante de como o pensamento que rejeita pensar sob o modelo da representação.

Nessa passagem a distinção entre os polos são levadas à subjetividade privilegiando a percepção. Os modelos de movimento que colocam a percepção no centro da reação não reproduzem suas análises de um lado a outro. Adotando formas do não representativo que se cruzam e seguem abrindo horizontes em novas manifestações, em sentidos, gestos, imagens, sons e palavras. Admitimos maneiras distintas que se comunicam por meio do sensível no

cinema, é que afirmamos um universo próprio no *durante* o processo de comunicação. A pressuposição da alteridade no espaço dos corpos conceituais procuram as disjunções em formas *anexas*. Deleuze percorre a criação de corpos de conceitos porosos que não coincidem com domínios plenos da formulação dos contrários. Procede daí a recusa dos modelos de grandeza, dos opostos, refletindo a recusa daquilo que é essencialmente exato e sensivelmente inexato. A distância radical dos objetos estéticos são administradas pela criteriosa distribuição de papéis, funções e *modos de ver* atribuídos pela operacionalização cerebral da tarefa de julgar. Na crítica às fabulações propostas por Rancière está justamente a atividade do cérebro que impõe reduções, leis e submissões aos objetos estéticos.

Por isso, iniciamos o quarto capítulo intitulado “As ligações micrológicas” refletindo sobre o próprio modelo da representação no qual assentam nossas interpretações. Procedendo com certa inspiração etnográfica, na qual, vale ao pesquisador a descrição densa, nos posicionamos em um campo de acesso às teorias próximas ao *metáporo*. Reconhecendo uma ficção na construção do acontecimento que comunica um corpo ao outro, a descrição etnográfica poderá se pretender tão verdadeira quanto à descrição *real* da historiografia. Ascendemos os estilhaços não imediatos formados pela passagem de um regime a outro em perspectivas distintas desse movimento natural dos corpos. O cinema nos inspira na formulação de um caminho próprio que se mobiliza para apreender e apresentar a porosidade desse acontecimento. O que não é propriamente o acontecimento comunicacional filosófico, mas próprio de uma temporalidade metapórica. Nesse empreendimento científico sem aspas, Ciro Marcondes Filho³ revisita o empenho de uma etnografia: “é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som,

³ Ciro Juvenal Rodrigues Marcondes Filho (1948 – 2020) era professor titular da Escola de Comunicação e Artes da USP. Jornalista, doutor em Sociologia da Comunicação pela Universidade de Johann Wolfgang Goethe e pós-doutor pela Universidade de Grenoble, na França. Publicou diversos livros sobre comunicação e criou a Nova Teoria da Comunicação, defendendo-a como um modo específico de investigação (metáporo). É essencial tornar claro que sua leitura e escrita sobre a filosofia não era a de um filósofo, especialista na área. A escolha pelos comentários com citações diretas e a escrita da tese inspirada em uma postura metodológica situada neste metáporo, privilegia pontos que não ajudam a esclarecer as posições criteriosamente distintas entre os filósofos em questão. A utilização de um comunicador social e não um filósofo, e nem um caminho de pesquisa que dissecava o corpo teórico de Deleuze e Rancière, poderá gerar confusão no leitor que espera ler uma tese comprometida com análise profunda dos caminhos utilizados pelos filósofos para refazer o acesso de cada um deles até o paradigma estético. Extrair os elementos antirrepresentativos nos caminhos traçados pelos autores se sobressaiu à tarefa de explicar as posições distintas nos dois edifícios teóricos. Utilizar um comunicador estava mais ligado ao interesse inicial da pesquisa em se aproximar de uma postura de que se assentasse em um grau arriscado na especificidade do cinema e buscasse ocupar os espaços vazios entre Deleuze e Rancière.

mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” (Geertz, 1973, p. 7 apud: MARCONDES FILHO, 2019b, p. 94). Sendo que a exposição metapórica seguirá com a mesma postura de pesquisa. Partindo da necessidade de escapar o conhecimento de uma identidade do semelhante. Adota-se um regresso ao início do movimento de ascensão ao elemento não-racionalizável, que comunica o *sensível*, não na forma *cartesiana*, mas à maneira em que o método só pode se fazer durante.

As afecções do cinema desestabilizam os acoplamentos do cognitivismo anulando os cálculos das representações que colocam lado a lado os semelhantes, frente-a-frente os opostos, distantes os contrários. Os signos alteram a experiência na medida em que o caminho é percorrido. Nos atentamos aos rastros e passagens nos detendo naquilo que está impresso em frases, caminhos, amplificadas em seus dados comunicacionais, alargadas a partir de linhas marginais, rebuscadas em rodapés e esmiuçadas e reconectadas, como quebra-cabeças após o embaralhar das peças e, ainda, capazes de formar uma nova figura. Assumindo a comunicação como acontecimento sensível, raro, adotamos uma certa indissociabilidade em nossas afecções para as teorias do cinema. Pensando a especificidade deste objeto consideramos sua potência onírica de afetar. Ao realizar a aproximação desses corpos conceituais interessa-nos trabalhar dentro dessa lógica *heterônoma* que, segundo nosso entendimento, está em algum sentido próxima ao cinema em seu potencial de imersão, de fazer sentir.

Seguindo essa especificidade como uma forma estética que comunica, o acontecimento se forja em nossa sensibilidade, introduzindo o outro, o insignificante. Compreendemos as teorias do estético e do antirrepresentativo como dinâmicas, produzindo sentidos e ação. As ligações entre corpos distintos não são “aproximações macro e microssociológicas, geralmente derivando para o embate político, deixando o fenômeno comunicacional absolutamente ignorado.” (MARCONDES FILHO, 2012, S/N). A alteridade que se abre ao múltiplo e ao diferente é a natureza própria da capacidade comunicativa estética das imagens do cinema. Defendemos sua utilização como próprias e não submissas ao fenômeno sociológico, aplicando um *quase-método*. A característica do choque metapórico liberando-os da função de revelar a verdade, os mistérios e as contradições da representação. Os recortes que as imagens fazem circular tendem unir os elementos mais parecidos em ambientes mais rígidos. Atentos à micrológicos rastros desses corpos conceituais que se movimentam, a percepção, em diferença aos afetos, modula as ações em perspectiva “escancarando as barreiras da censura, como ocorre no mundo dos jogos, da ficção, dos sonhos, dos devaneios, das paixões” (MARCONDES

FILHO, 2019b, p. 89). São as ressonâncias das múltiplas experiências afetivas com os autores que alcançam o pesquisador, deslocando suas posições e provocando mudanças profundas.

Reforçamos nossa atenção para o relato acontecimental dessa passagem, percebendo os riscos de representar novamente. Mas, a entrada delas nesse relato se realiza micrologicamente, liberando da matéria passiva e ativa que os papéis na comunicação nos sugere. Tentamos encontrar caminhos radicais para comunicar a multiplicidade, ou a univocidade, daquilo que as imagens do cinema nos fazem sentir. De forma cuidadosa, mas nunca sem energia, podemos refazer os elementos de conexão entre aqueles que consideramos distantes desde que mudemos os fundamentos para os quais as conexões são comunicantes.

As posturas adotadas, antes de tudo, nos deixa sugerida uma posição política, na medida em que essa estética está entrelaçada à partilha. A paixão eclética, miríade de significados e ligações, afirmadora da instabilidade das vozes e dos autores nos conduz. Em nossas interpretações nos preocupa o desaparecimento dos gestos menores, do esvaziar de significados e do isolamento da afecção. Para realizar nossas abordagens desligadas do exercício representativo, adotamos um certo exercício de *amadorismo* não totalmente coincidente com a proposição de Rancière. Catando os elementos de suas interpretações visualizamos um cenário rico descortinando novas visibilidades sobre os filmes. Distanciando-se das correspondências diretas, ou mesmo demonstrando a artificialidade de seus procedimentos, nos dirigimos ao tratamento de alguns filmes que possam deflorar nosso caminho. Na mesma medida que pensamos a especificidade do objeto que comunica, também reavaliamos o modo como tradicionalmente os historiadores abordam os objetos do cinema.

A partir do cinema italiano, misturando o cenário da recepção com a criação, procuramos demonstrar um complexo jogo de interpretações que se impõe por meio de representações tradicionais de operários europeus. Levantamos alguns exemplos de como a identificação das funções dos personagens nos filmes se colocam para diferentes cineastas. Na forma que a crítica lê as imagens e determina representações boas ou más para certos personagens, percebemos o comprometimento com regimes de identificação da arte que não estão propriamente considerando o paradigma estético. Podemos analisar mais detidamente essas funções quando relacionadas às posições do pesquisador Rancière. Quando mergulhado nos arquivos operários vislumbra um mundo oposto em que os operários não estavam propriamente identificados às formas de consciência delegadas a eles:

Aqueles trabalhadores, que deveriam dar-me informações sobre as condições do trabalho e as formas de consciência de classe, davam-me outra coisa: a sensação de semelhança, a demonstração de igualdade. Eles também eram espectadores e visitantes dentro de sua própria classe. Sua atividade de propagandistas não podia separar-se de seu ócio de passeadores e contempladores. (RANCIÈRE, 2014a, p. 22-23)

Percebemos, assim, a igualdade radical e a emancipação, formulando um “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo.” (Idem, p. 23). A partir disso podemos notar os papéis delegados aos operários nos filmes analisados enquanto livres da interpretação que os imputa como resultados de representações *féis*, ou *infiéis*.

Caminhos ainda mais complexos nos ligam aos elementos que embaralham a tarefa do criador com a do espectador. Nenhum resolve a instabilidade da relação da obra e seus efeitos. A racionalidade que determina uma mensagem direta das formas pode apresentar também a ruína da versão do espaço privilegiado do autor. Por meio do filme *Taxi Driver*, percebemos como a passividade do autor, sua multiplicidade, e a atividade do espectador podem ser identificadas trocando o que tradicionalmente produz condições de reflexão *a priori*. Permutando as posições, continua “sendo um trabalho de espectador endereçado na superfície plana de uma tela a outros espectadores”. (RANCIÈRE, 2014, p.80). A posição heterônoma do espectador e do realizador cruzam o filme e as formas de interpretar e desarticulam posições do sistema representativo nas obras de arte. Dessa maneira, subjaz em nosso trabalho uma investigação pertinente ao trabalho dos historiadores na forma como tratam as pesquisas que buscam uma relação com a estética. Os filmes podem sugerir mais que a identidade do pensamento permite e liberar outras formas de abordagens para o cinema.

1 – O esquema sensório-motor: o desequilíbrio entre as faculdades do saber

A maior obra do filósofo francês Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, anuncia a complexidade interligada entre política e estética. A longa tradição que trata do atrelamento política/estética se renova em regimes de visibilidade da arte mesmo após o paradigma estético proclamado na Terceira Crítica de Kant. Deleuze, então, irá revisitar as teses de Henri Bergson em seu primeiro livro dedicado ao cinema. Em *A imagem-movimento* conhecemos as teses *bergsonianas* no processo de criação do filósofo. Conforme podemos observar, operação criativa do *filósofo da diferença* ocorre por meio de um rigoroso e complexo jogo de agenciamentos e formulação de recortes. Observamos que neste primeiro momento, as obras do autor pensam a *imagem* através desse agenciamento realizado através dos trabalhos de Bergson. Ele inicia sua obra acerca do cinema com a seguinte observação:

Em 1896 Bergson escrevia *Matière et Mémoire*: era o diagnóstico de uma crise da psicologia. Não se podia mais opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência. A descoberta *bergsoniana* de uma imagem-movimento, e, mais profundamente, de uma imagem-tempo, conserva ainda hoje tal riqueza que talvez dela não se tenham extraído todas as consequências. Apesar da crítica muito sumária que Bergson um pouco mais tarde fará do cinema, nada pode impedir a conjunção da imagem-movimento, tal como ele a concebe, com a imagem cinematográfica (DELEUZE, 1983, p. 7).

Nesta referência inicial à chamada “descoberta *bergsoniana*” da imagem-movimento e da imagem-tempo, Deleuze dá uma interessante pista de quais são os caminhos seguidos por ele para conceber o cinema dentro de um conjunto conceitual relacionado à imagem. Surge daí algumas teses que defendem as categorizações das imagens para se pensar o cinema. Quais seriam os elementos principais das teses da imagem-movimento e imagem-tempo que determinam as duas classificações como chaves heurísticas? Primeiramente, devemos recuperar as teses de Bergson a fim de traçar os caminhos teóricos realizados pelo autor. Como hipótese inicial desta digressão, tentaremos demonstrar os elementos que fazem da leitura *bergsoniana* uma forma particular da imagem e como eles podem estar fundamentados por aspectos contidos no kantismo. Claramente, o intuito não é fazer de Bergson um *kantiano*, mas de observar que alguns pontos de partida tomados por Bergson seguem problemas que podem ser identificados na obra de Kant. O primeiro aspecto principal que analisaremos é a relação *kantiana* entre o

mundo sensível e o inteligível como elemento de base para a teoria *bergsoniana* da imagem e do movimento. Dito isto, vamos à investigação dos elementos do *bergsonismo* que podem ser trazidos aqui para demonstrar essa tese de que o problema do movimento reside, em parte, nos elementos de cognição do sensório-motor, dos quais Deleuze também se utiliza, e são fundamentados em Kant. O encadeamento evidenciado acima anuncia um presente dilatado para trás e para frente. Em direção ao passado e ao futuro.

A imagem-movimento, em recuperação às teses de Bergson fundamenta-se neste encadeamento. Só então aquilo que denominamos de instante pode ser compreendido não em sua duração cronológica, mas antes, vivida como intensidade. Diretamente ele anuncia o encadeamento a partir da percepção do instante da seguinte maneira:

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. (BERGSON, 2006, p. 161)

A experiência do tempo, vivida como duração de um instante, é posteriormente dividida, fracionada e assumida como intensidade. Deleuze irá explorar mais estes aspectos pois eles são naturalmente mais justificáveis às suas criações, afecções e formulações de devires. Na suspensão do movimento, ao que serve essa primeira apropriação *deleuziana* de Bergson, muito se deve ao encadeamento, que parece uma nova reconhecimento. É preciso ter atenção àquilo que Deleuze denomina de reconhecimento, sendo a operação uma forma da representação se manter viva mesmo no interior das imagens. O cinema que teria nascido na Era estética, afirmaria sua natureza múltipla mesmo com as artimanhas da representação que se atrai o movimento do pensamento à identidade, ao imobilismo irreduzível. Sem afirmar a linha de encadeamento *bergsoniana*, o francês alude ao eterno retorno para redimensionar, em sua diferença, a experiência do instante. No entanto, Bergson assume a tarefa da experiência de duração para o estado da formulação que nos interessa, das imagens. Nosso pensamento ao capturar o instante realizaria o recorte da duração, estendendo ao passado e ao futuro. Remontando o psicologismo da percepção do presente:

É preciso portanto que o estado psicológico que chamo "meu presente" seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como

veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo. [...] Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor. (BERGSON, 2006, p. 161-162):

Ora, a conclusão *bergsoniana* da coesão indissociável entre percepção e movimento para conceber o “presente” pode ser derivada, em elementos gerais, da indissociabilidade entre o movimento dos objetos do mundo sensível e o uso de conceitos e noções do mundo inteligível produzido por meio das faculdades para a devida crítica da razão. Segundo essa passagem, as sensações e o movimento estão no sensório-motor interligados. O pensamento e o movimento descortinam em consonância com a virtualidade de uma nova experiência. Os pensamentos formam intuições sensíveis a partir dos movimentos da matéria. A atualização é constante no campo das virtualidades e fundamental ao conhecimento dos fenômenos conforme podem ser verificados em Kant. Os objetos, na medida que são apreendidos, atualizam-se em um contínuo presente, formando um todo. É atualização contínua, o processo de conhecimento pela consciência da qual falou Fichte. Entre o *eu* que é essencialmente consciência e o *não-ser* da virtualidade que entrará em acordo segundo acomodação da experiência de movimento. Kant afirma: “qualquer grandeza determinada de tempo é somente possível por limitações de um tempo único”. (2012b, p. 48) lançando o objeto a ser conhecido à conjugação do todo.

Contudo, em Bergson os instantes estão aparecendo como virtualidades e a duração como prova de que seu pensamento caminha para a agregação de um conjunto que se toma ao aferir o todo. Ao final da linha do movimento tempo a ação totalizada na experiência sensível, adquirimos autonomia para mirar o real retrospectivamente e formular a continuidade do movimento. O procedimento unificador é realizado pela consciência. A respeito, ele ajuíza que “é no espaço que semelhante justaposição se opera, e não na pura duração.” (BERGSON, 1988, p.58). Por isso suas maiores censuras à Kant operam na relação da virtualidade que, para ele, é pura intuição. Kant teria limitado a intuição ao uso sensível, considerando que, para Bergson, a unidade da natureza do conhecimento seria o maior problema do kantismo.

Ao lado dessas proposições iniciais, temos a compreensão dos fenômenos como formas simultâneas de estabilizar o movimento contínuo da sensibilidade. Simultâneas à duração, onde a intensidade se manifesta perpetuamente, o fenômeno apresenta-se para a pluralidade de suas partes e das sensações, manifestando-se igualmente na imaginação e representando a todo instante pois não apreendemos o instante imediatamente:

desse novo ponto de vista, com efeito, nosso corpo não é nada mais que a parte invariavelmente renascente de nossa representação, a parte sempre presente, ou melhor, aquela que acaba a todo o momento de passar. Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar as imagens [...]; mas essa imagem muito particular que persiste em meio às outras e que chamo meu corpo, constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universal devir. Portanto é o lugar de passagem dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores. (BERGSON, 2010, p. 177)

O corpo que represa o presente inexistente em outro lugar, isto é, se submete à natureza do pensamento, na representação que ele se atualiza e guia, movimentando-se para o passado. É em uma passagem indeterminada de movimento que as imagens ganham aspectos ontológicos. Nessa indeterminação entre o presente e o passado, daquele que não é mais, que se atualiza que o corpo age imprimindo ao presente o tempo. A experiência e o modo mais profundo da representação da memória. A existência do presente manifestando a memória no ser *etéreo* recebe em *A imagem-movimento* o estatuto de estudo ontológico da imagem.

O tempo, por meio do ponto de partida no instante, revela-se como existência virtual psicológica, mais que matemática. Entre ação e representação estão as imagens formuladas pela consciência. Tensão contínua é intrínseca caracterizando a natureza do conhecimento e da existência, duas construções que caminham em seu pensamento separadas, como possibilidades metafísicas no jogo de equilíbrio da apreensão do conhecimento. Assim, ele caminha para concluir, em *Matéria e Memória*, as análises dos dados intuitivos que, para ele, constituem as maiores e melhores censuras que fez a Kant. Contudo, até então, notamos a presença do equilíbrio das faculdades da razão em prevalência à sensibilidade, sendo a última aprisionada pelo kantismo nos próprios limites da razão. Essa versão figura em Deleuze que julga a ausência de vontade em Kant para *renunciar aos pressupostos implícitos*. Assim, para o pensamento continuar a gozar de uma retidão com objetos de fins, “acontece que uma faculdade ativa entre as outras é encarregada, segundo o caso, de fornecer a forma ou modelo a que todas as outras submetem a sua contribuição.” (DELEUZE, 2018, p. 188). Em, Bergson, a procura da integralidade do pensamento e da existência, determinou em sua metafísica a perpetração da impossibilidade de acessar da coisa em si, um dado material qualquer. Por isso, tempo e intuição estão na direção da crítica *bergsoniana* e acreditamos que as portas de entrada para Deleuze na operação crítica ao kantismo se dá por esses elementos, privilegiando, no caso do cinema, o

tempo.

Aproximando-nos da intuição, estas são as duas formas (tempo e espaço) que o autor alemão constrói a apresentação da duração qualitativa e heterogênea. O que podemos concluir como importantes elementos para a experiência do movimento, uma vez que a ideia de duração aparece atrelada ao movimento do pensamento. Uma vez que há na crítica transcendental, o tempo como condição necessária para a intuição e experiências, interna ou externa. Dividindo a experiência nestas duas possibilidades, há um tempo que percorre as universais linhas da matemática e aquelas mais internas. Espaço, a outra forma *a priori*, forma o meio no qual as experiências materiais ocorrem.

Apesar das críticas, Bergson traça um caminho de concordância com Kant no caso da forma *a priori* do espaço. Evidentemente, não faz dele um *kantiano*, contudo, em certos casos, como também ocorre com Deleuze, há a confluência de estados de contato. O espaço como uma formação apriorística se sobressai ao tempo. Ele está representado e determina a ordem do entendimento em largos casos de apreensão fenomênica. Mas, a experiência do tempo, é derradeira no embate travado por Bergson com o kantismo. Tomando o tempo por um meio homogêneo, assim como o espaço, é identificada a hipostasia de Kant. O tempo, nos esclarece Bergson (1988), se desenha no espaço, por isso sua forma no pensamento não é heterogênea. Há uma confusão das duas existências *a priori*, considerando que as duas são de natureza semelhantes, mas não iguais, conforme nos confere o francês.

Contudo, em Kant não há a perspectiva de responder o que é o tempo de uma forma rígida e tradicional, mas em compreender como a *forma* desse fenômeno é constituída no pensamento e como ocorrem os acordos entre as instâncias sensíveis e da razão. Franklin Leopoldo e Silva responde a essa questão com as seguintes reflexões:

Nesse sentido, o tratamento que Kant dá ao tempo obedece a algumas exigências: 1) o tempo não deve ser visto como um conceito abstraído da experiência que temos dos objetos, mas como algo que está pressuposto em todo contato com qualquer fenômeno e que me fornece uma ordem de apreensão do dado; 2) o tempo não deve ser concebido como um absoluto, no sentido objetivo, mas como uma forma *a priori* da sensibilidade necessária para ordenar a multiplicidade empírica; 3) dessa maneira, o tempo faz parte do sistema da subjetividade transcendental, isto é, o conjunto de todas as formas que antecipam, na sensibilidade e no intelecto, o conhecimento objetivo a ser estabelecido quando tais formas sintetizarem conteúdos sensíveis. (LEOPOLDO E SILVA, 2009, p. 15)

O esforço que ele realiza para entender a forma que o tempo se manifesta no pensamento

precede uma rígida separação. Estabelecendo uma substância para o tempo, o espaço enquanto experiência material leva vantagem e condiciona a maior parte dos objetos que percebemos. A lógica transcendental intrínseca às representações não possui estatuto que as faça ultrapassar as lógicas da síntese da representação. Sem referências espaciais para formular a experiência do tempo não há acordo. Bergson enxerga essa aporia *kantiana* e tenta demonstrar como elas são dimensões de naturezas diferentes. Desde nossas pequenas percepções até os pensamentos mais complexos temos a orientação espacial formulando *a priori* o conhecimento sobre o tempo. O francês ajuíza que se o tempo não se encaixa em nossa concepção espacial estável e não admitimos sua transitoriedade, articulamos todos os tipos de artifícios para limitá-lo conjugando-o com o espaço.

Essa é a crítica mais severa a Kant, mas também a Aristóteles. Negando a divisão dos dois elementos buscamos a permanência, buscamos as identidades e formulamos as compatibilidades. Em operações semelhantes, os historiadores fundamentam seus trabalhos em duas formas apriorísticas (tempo e espaço). Quando Carlo Ginzburg retorna aos séculos XVI e XVII e seus processos inquisitoriais ocorridos na Europa, não há preocupação com a dissolução do laço entre os dois conceitos.

Assim, formulamos nossos conceitos mesmo que eles não tenham se perguntado o que teriam a ver com os empréstimos conceituais que a filosofia nos faz. Leopoldo e Silva (2009) assevera: “concebemos a linha do tempo, as partes do tempo, a divisibilidade e mesmo a reversão: formamos desse modo o conceito do tempo que nada tem a ver com sua realidade.” (p. 16) Tanto nas ciências mais duras, quanto na filosofia, o conceito e a realidade não se confundem e tampouco são representações. Se quisermos atingir uma posição mais “real” do tempo em nossas reflexões, devemos considerar o conhecimento intuitivo do tempo. Para Bergson isso significa se aproximar de uma dimensão não espacializada e penetrar na duração. Considerando as condições materiais somente nos afastamos do “objeto” que é o tempo, segundo a concepção *bergsoniana*. Assume-se para ele uma condição mais próxima da subjetividade, embora possamos discordar de algumas interpretações validadas na filosofia, nos parece clara a dimensão de mistério que a experiência de tempo adquire nessas conclusões. Conforme ele apresenta, a experiência da duração é amplamente concebida como revolucionária na história do pensamento ocidental. Contudo, uma nova metafísica se avizinha nessas concepções que parecem dever a Kant o fundamento de suas construções.

Entretanto, o metafísico das reflexões sobre o tempo costuma indicar um traço sempre

idealizado de um acordo tácito da razão para compreender a experiência. Bergson e Deleuze vão dimensionar uma nova forma a ser atualizada, uma esfera intuitiva do virtual. Com nomes diferentes e ligeiras mudanças, mas com princípios parecidos. O que seria a intuição? Como é vivenciada? Como ela se manifesta e se liga a intuição estética *kantiana*?

São exatamente situações em que sentimos “faltar-nos o chão”, isto é, o espaço em que nos movemos com segurança, previsão e estabilidade. É porque nesses casos estamos no tempo, isto é, na contingência, na imprevisibilidade, na indeterminação – lá onde poderíamos experimentar a liberdade de criar-nos a nós mesmos, como o artista cria uma obra quando se despoja de uma visão de mundo articulada e consolidada. (LEOPOLDO E SILVA, 2009, p. 17)

Os desdobramentos de sua revolução aparecem formuladas em Deleuze nas acepções da *Imagem-tempo* em formulações nervosas mais impactantes e adaptadas ao próprio modo de criar em sua filosofia. O tempo é uma chave para Bergson conhecer e estar no mundo integrado com um tipo ideal de acepção integral da vida. Mas, lançadas estão as possibilidades de vivenciar as formas de uma aventura do devir pela qual estaremos mais aptos a nos delongar quando penetrarmos no pensamento *deleuziano*.

Esses apontamentos não parecem tão distantes daqueles revelados por Kant, embora as aproximações devam ser feitas com cuidado. A crítica *bergsoniana* vai ao ponto de divisão e do privilégio dado ao tempo científico e não daquele vivido. Mas, ao criticar a metafísica do tempo aludindo a experiência da tradição do pensamento, Bergson não deixa de também realizar sua própria metafísica. Do formal ao intuitivo, a duração parece ter sido sua descoberta para colocar sua crítica ao pensamento *kantiano*. Destronar a intuição estética *kantiana* passa por uma operação que privilegia as formas de intuição e seus elementos durante para explicitar sua visão crítica em relação ao pensamento ocidental que se refere ao procedimento de junção tempo/espaço. Formulando a base de seu argumento na intuição, mas contraditoriamente insistir no movimento parece reforçar o sujeito no espaço e, portanto, sem conseguir realizar a alardeada experiência do tempo desligada da operação disjuntiva, permanece o observador nos estados psicológicos.

Nesse aspecto observamos que há certa razão na crítica *rancieriana* em relação à base metafísica da propositura do tempo. Em imagem-tempo o que aparece são as vinculações de um tempo que dissolve a ação em partículas que quebram a continuidade, só pode essa imagem ter seu fundamento em qualquer outra imagem que tenha sido filmada, quando as câmeras captam o movimento da coisa em si. Contudo, já é um problema mais relacionado ao segundo

ponto da abordagem: quando Deleuze supostamente enxerga o movimento a partir de um esquema-sensório motor que lhe é inerente. Parte desse fundamento está em Kant, segundo pretendemos demonstrar com a perspectiva *rancieriana* da fabulação.

Para nos deter neste ponto, a intuição *bergsoniana* parece buscar uma restauração da metafísica do tempo. Recuperamos alguns trechos da *Terceira Crítica* para melhor posicionar a aproximação entre os fundamentos dos autores. Segundo a leitura de Bergson sobre Kant, não há possibilidade segura de traçar um conhecimento intuitivo fora da capacidade suprassensível. A razão procede por meio de conceitos simples e a intuição permanece como seu negativo. A maturidade da metafísica como conhecimento só está ao alcance da razão quando radicada na intuição, entretanto, ela é de natureza sensível, segundo escrito na *Crítica da Razão* (1997, p.33): “Sejam quais forem o modo e os meios pelos quais um conhecimento se possa referir a objetos, é pela intuição que se relaciona imediatamente” atribuindo a ela a posição definitiva de todo conhecimento sensíveis. Por meio delas se realiza a intuição que nos dá objetos e o entendimento destes é que será legislado pelos conceitos. Importante destacar que, neste ponto, se difere completamente daquilo exposto pela leitura *foucaultiana*. Não haveria diminuição da sensibilidade para a faculdade do entendimento.

Para Bergson, conhecimento imediato e intuição estão em relação direta para o entendimento do objeto. O termo do imediato remete à receptividade do objeto que está interligada e vinculada à sensibilidade. Este último ponto é a raiz da crítica *bergsoniana*. O último ponto não tem representação, mas vivência. É o modelo analítico-transcendental que está sofrendo a censura *bergsoniana*, o modelo que procura a unidade se afirmando longe da diferença.

A separação metódica e distinção de elementos têm um propósito, a formulação de uma ontologia. Como a matéria prima de Bergson é o tempo, sua ontologia estará presente na *imagem-tempo deleuziana*. Por mais que Deleuze consiga se afastar dos pressupostos centrais do *bergsonismo* na sua operação criativa, ainda há uma aproximação possível. Quando Kant afirma o tempo como conhecimento não empírico, portanto, “deve, em virtude dessa diferença, chamar-se sensibilidade” (KANT, 1997, p.134) ele o faz para determinar a natureza do tempo apenas como forma pura dessa intuição sensível. A principal tarefa de Bergson é distanciar a metafísica do conhecimento conferida em Kant e analisá-la como um saber, procurando evidenciar o trajeto do simbólico do físico ao psíquico. Por isso a intuição está no centro desse debate, pois Kant a isolou e deixou-a inacessível a um tipo de conhecimento próximo à vida,

sendo o alemão responsável por aquilo que ele acusou de ter colocado em um limite extremo.

Contudo, advertimos, no ponto de acessão à crítica *bergsoniana* ao kantismo, há uma metafísica. Mesmo que esta esteja em uma perspectiva de verificação diferente nos dois autores, sobretudo naquilo que uma crítica aos dois enxerga, o maior problema é o idealismo intrínseco nas duas proposições. A leitura de Rancière com a perspectiva em Deleuze revelará esses fundamentos recaindo sobre as imagens e seus aspectos idealistas. A intuição que formaria a base para a construção da noção de tempo em Bergson é precedida de uma identificação sem mediação de conceitos para verificação no real. É consciência imediata. O modo *kantiano* de conhecer o tempo é mediado por conceitos, pelo francês por imediatez. Acessando as palavras de Bergson pode-se sugerir um ponto crítico da leitura da imagem-movimento-tempo em Deleuze: “para ir até a intuição não é necessário transportar-se para fora do domínio dos sentidos e da consciência. O erro de Kant foi acreditar que isso fosse necessário.” (BERGSON, 2006, p. 147). Sua intuição também estaria aprisionada na reflexão e não na vida, como a leitura *deleuziana* teria reproduzido. Em *Matéria e Memória* (2006) ele assevera que enganam-se aqueles que pensam que sua intuição é algo além de *reflexão*, assim os pontos de acesso que clamam pela ontologia nas divisões cinematográficas *deleuzianas*.

Essa articulação crítica revela a intuição, assim como o tempo, enquanto algo interno onde prevalecem as leis internas nascidas das reflexões do filósofo. O dado psicológico que é determinante nessa construção imagética é reconhecido e inerente ao esquema sensório-motor que está nos fundamentos das proposições das análises de Deleuze ao cinema. Ainda assim seu procedimento metodológico é uma revolução na história do pensamento ocidental sobre o tempo. Ainda que seu louvável esforço para eliminar as mediações realizadas pelos conceitos, coisa que muito se observa em Kant, tenha construído uma experiência que ultrapassa a mediação dos conceitos fazendo coincidir a interioridade com o núcleo do objeto.

Ainda assim, constantemente posicionada no interior da vida, como leis internas, experiência *real*, a reflexão prevalece. Sua intuição é metafísica. A identificação com o objeto por meio da intuição e da construção do filósofo, o sujeito da reflexão se instala na coisa em si, sugerindo uma dimensão ontológica. Esta última seria a maior crítica da divisão em Deleuze, por realizar supostamente a ontologia das imagens, uma vez que Bergson parece ter indicado em seu pressuposto que “tudo seria imagem”. A intuição, então, agiria no *devir*, pressuposto da experiência de duração descrita pelo francês. Sendo a duração aspecto inerente do sujeito, também o movimento e o tempo apareceriam como golpes imediatos. Ainda que reconheçamos

o aspecto revolucionário da intuição *bergsoniana*, ela é uma reflexão.

A constatação da metafísica coincide com o maior ponto de crítica da fabulação *deleuziana* das Eras do cinema. O que Rancière conseguiu enxergar parece estar no meio dessa suposição mal explorada até então. Uma ação do “eu” pensante, do cérebro produtor de leis e conceitos que explicam a realidade e oferece em seus fundamentos o acesso a uma divisão que não coincide com aquilo que é observado na assunção de uma estética como princípio. Assim, as experiências das artes mecânicas não estariam relegadas aos planos de mudanças nas formas de ação por meio das máquinas, mas pela estética.

Por sua vez, Deleuze observará nessas teses que há dois níveis da natureza na experiência da duração, o transcendental e psicológico. Também pode ser observado como o ontológico aparece, provavelmente, na fabulação. E para o francês é como a ontologia se instala no passado originário e permanece se atualizando constantemente no presente. Instaura-se na reflexão um elemento ontológico que permite pensar a passagem do tempo. Ao mesmo tempo instala uma visão própria de Deleuze sobre Bergson. É isso que torna a sua leitura tão difícil de ser destacada da ontologia, permitindo o ponto de partida da crítica *rancieriana*.

1.1 – Aproximações e distâncias: o acordo discordante

Como próprio Immanuel Kant anunciou, a Terceira Crítica foi construída em um sentido de mediação entre as Críticas da Razão pura e da Razão prática. Logo, entendemos que a última crítica nasce de uma necessidade em explicar algo que não foi explorado suficientemente entre as duas primeiras. Assim, podemos realizar uma leitura não-cronológica das críticas *kantianas*, ou levantar a cronologia sem que precisemos alcançar um nível de compreensão em escala crescente. Uma vez que a última se situa no entremeio de problemas não aprofundados das duas últimas, podemos interpretá-las sem obrigação de vê-las como desenvolvimento das ideias do filósofo. Rejeitando a posição de um aperfeiçoamento de suas ideias, no qual a maturidade chega na última crítica do filósofo, aproximamos do posicionamento de leitura destas críticas em Gilles Deleuze. Cremos que Deleuze faz a leitura da Terceira Crítica como possibilidade dessa crítica transitar entre as duas primeiras razões *kantianas*. Em seu entendimento, o papel desta é intermediário, comunicando o entendimento e a razão. Sendo, a princípio, as “leis *a priori* para o domínio da liberdade, a presente Crítica, aos olhos de Kant, fornecerá a transição entre os domínios da natureza e da liberdade, entre o Entendimento e a Razão, entre a Razão

teórica e a Razão Prática” (SILVA, 2006, p.48). A natureza de fenômeno é pensada para os fins da razão prática. Decorre-se daí uma série de pressupostos. A sua natural causalidade deve ser ordenada por leis objetivas uma vez que ela é pensada a partir de um juízo reflexionante, o particular aparece no universal. O movimento da intuição deve encontrar o universal. O juízo estético é, então, discutido em duas subdivisões, o gosto e o sublime.

Convocamos, primeiramente, Immanuel Kant para nos aclarar o juízo de *gosto*, sobre seu ponto de vista e no desdobramento com o *belo*. Situamos esses importantes aspectos a partir da terceira crítica. Ele ajuíza que o gosto e o belo estão apresentados como elementos pertencentes à faculdade do juízo estético. Tanto o gosto quanto o belo são determinados pela faculdade da razão e se fazem à margem do juízo de entendimento. Segundo Kant: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo do conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão* subjetivo.” (KANT, 2012, p.48). Conforme determina Deleuze (2009), *a imaginação e o entendimento se exercem espontaneamente* (p. 48). Sendo que este subjetivo não está coincidindo com a esfera do privado.

Segundo as ponderações *kantianas*, determinamos algo como bom ou ruim, conforme uma singularidade, conforme pensamos e sentimos seus atributos. Os juízos do conhecimento – contido na *Crítica da razão pura* – são, sobretudo, separados do estético e a subjetivação de uma obra, ou um filme, ainda que, atualmente, apareçam como pertencentes à imaginação. Seus parâmetros não correm essencialmente soltos sem suas próprias leis, mas tampouco essa faculdade é submetida à razão. Quando partimos do objeto e do sujeito – ou seja, quando fazemos um juízo empírico – partimos, aparentemente da razão. Neste juízo a submissão de uma faculdade à outra ocorre, segundo Kant, para que ocorra entendimento entre as faculdades.

Determinamos uma finalidade para que aquele objeto estético exista e essa limitação venha na forma de uma submissão que imaginamos *a priori*. A *Crítica kantiana* as separa. “Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz.” (KANT, 2012, p.50). Jamais podem se julgar por vileza, maldade, ou bondade e complacência, “porque todos eles, cada um segundo o seu modo de ver as coisas, tendem a um objetivo que é para qualquer um o deleite.” (KANT, 2012, p.51). O bom ligado ao interesse, e na condução de uma profundidade de análise as instâncias constituídas *a priori* vão se revelando. Os desdobramentos que permitem confundir a submissão do gosto com as faculdades que esperam um fim, ou

interesse de, ou sobre, um objeto – e deslocamo-nos até sua definição: “*Gosto* é a faculdade de juízo de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de tal complacência chama-se *belo*.” (KANT, 2012, p.55). A partir da definição, valendo-se de todas as diferenças de natureza e confusões estabelecidas *a priori*, Kant realiza uma passagem até o belo e, partindo daí, se inicia os debates sobre os domínios da universalidade ou acordo entre faculdades.

Considerando essa primeira pista, Roberto Machado (2009) pode apontar o ponto privilegiado com o qual Deleuze realiza sua empreitada contra as ideias de Kant. Apesar do francês criticá-lo reiteradas vezes, assumidamente ele apropria, obviamente à sua maneira, de alguns de seus conceitos e não o recusa completamente. Ele coloca como positiva a incursão da filosofia para o conceito de tempo, em sua forma no pensamento. O transcendental e o empírico no sujeito sofrem uma cisão, da qual nos perguntamos (inspirados na crítica de Rancière) se Deleuze seria herdeiro. Há uma condição crítica que se impõe entre os filósofos que está baseada no desacordo entre as faculdades que Kant tanto se esforça para fazer acordar, considerando, claramente a leitura *deleuziana*, muito influenciada por Nietzsche, não coincidente ao que propõe a leitura *foucaultiana*. Vejamos mais de perto este ponto.

Quanto mais se aprofunda a análise dessa separação e da intenção em determinar qual natureza constitui um fenômeno, e qual instância faz seu julgamento, mais o terreno se torna complexo. Difícil perseguir como Kant adentra em um universo extremamente imbricado no qual sua cuidadosa separação deixa claro, segundo Deleuze, que seu pensamento reafirma a representação e parte para a reconhecimento. O balanço dessas críticas que partem do belo realizou uma análise estética dentro do universo do empírico, ou confundiram o objeto de fins com a faculdade subjetiva, estética e, portanto, fazendo-se singular e não universalizável. A universalidade que se supõe ao lado da objetividade de um juízo é refutada na estética e, portanto, no *gosto*. Realizando-se somente como “regras *gerais* (como o são todas as empíricas), não *universais*, como as que o juízo de gosto sobre o belo toma a seu encargo ou reivindica” (KANT, 2012, p. 57-58).

A universalidade que atravessa o conceito de belo é uma preocupação entre as meticulosas análises do filósofo. Ele é categórico ao afirmar que toda universalidade parte de uma observação empírica mesmo quando parecem ser juízos de gosto ou referentes ao belo. Neste exemplo ele destaca a universalidade da complacência ser representada em um juízo de gosto somente como subjetiva: “uma universalidade que não se baseia em conceitos de objetos

(ainda que somente empíricos) não é absolutamente lógica, mas estética” (KANT, 2012, p. 59). Aqui, quando parece uma contradição ele esclarece: “um *juízo objetiva e universalmente válido* também é sempre subjetivo” (KANT, 2012, p. 59) isto não nos deixa chamar nosso objeto estético de universal nem de universalmente aplicável. O juízo é validado por condições de um juízo privado dadas pelo julgamento do belo e vale como universal dentro de um objeto que represente estes preceitos acordados em pressupostos acordos *a priori*. Em nada tem a ver com a validade universal lógica de um objeto estético. A validade universal subjetiva não remete ao objeto, mas ao acordo realizado pelos preceitos que se colocarão em jogo no momento do juízo. Os conceitos partem da lógica, da faculdade do conhecimento. Nas palavras de Kant “uma *validade universal subjetiva*, isto é, estética, que não se baseia em nenhum conceito, não se pode deduzir a validade universal lógica, porque aquela espécie de juízo não remete absolutamente ao objeto.” (KANT, 2012, p. 59). A lógica não pode formular o juízo estético e expedir uma universalidade, a não ser que comunique sua universalidade em acordo *a priori*. Dessa forma um juízo singular pode remeter à universalidade e não se coloca em comparação a não ser pelo desejo de estabelecer comparações entre singularidades:

o juízo que surge por comparação de vários singulares – as rosas, em geral, são belas – não é desde então enunciado simplesmente como estético, mas como um juízo lógico fundado sobre um juízo estético. Ora, o juízo “a rosa é (de odor) agradável” na verdade é também um juízo estético e singular, mas nenhum juízo de gosto e sim dos sentidos (KANT, 2012, p. 60).

A lógica interna de seu raciocínio formula-se a partir de cada instância. Se inauguram instâncias que produzem suas próprias lógicas. O véu que as cobrem esconde cada tempo e espaço próprios por debaixo de cada camada, afirmaria Deleuze em uma interessante figuração na imagem-tempo (2005) sobre a imagem-cristal. O tempo próprio de cada imagem é revelado quando as camadas são descortinadas. Ele afirma que: “é nas pontas de presente desatualizadas, é nos lençóis de passado virtuais” (p.159). O rosto em close diante a imagem refaz uma imagem geológica como se estivéssemos diante da imagem-tempo. A formação se descortina formando uma imagem pura. Uma ponte entre o estético e o epistemológico.

A metodologia de separação que encontramos em Bergson e nas imagens *deleuzianas* são incursões inspiradas na cuidadosa exposição da diferença de natureza das faculdades em Kant. O último trecho citado revela que a incursão do alemão sobre a universalidade do belo adentra em meandros que ocasionam a confusão entre naturezas. O ponto de contato com

Bergson se revela quando a perseguição característica do método intuitivo acaba e as separações são levadas em último grau e finalmente entram em concordância. As barreiras que durante o caminho da dissolução do torrão de açúcar turvam a visão formando um só bloco não são suficientes para deter um método baseado na intuição, segundo Deleuze (1987). As barreiras analisadas mais detidamente não nos permitem confundir a natureza distinta dos elementos. Ao contrário, o empirismo se detém na experiência do todo, logo, a universalidade do objeto estético é inferida. Não é o que concluímos a partir de Kant.

Para o alemão, a lógica vem antes e funda um valor, logo este juízo universalizado não é estético. Kant defende que ocorre ali um juízo geral dos sentidos. No interior dessa fusão está o conceito de representação no objeto. Submetendo ao juízo universal o que parece ser uma faculdade do singular e, portanto, submetido ao privado. Conclui-se que a universalidade não ultrapassa a representação dirigida ao objeto, por isso mesmo empírica, e dentro da faculdade do conhecimento que também é lógica. Ambas, conhecimento e representação, não agarram a estética que parece fugir de suas ações. Uma representação é notadamente colocada em similaridades com o sujeito, ambos devem concordar com a representação dada, valendo para qualquer um dos dois. A estética, em concordância com a Primeira Crítica de Kant, está dentro da singularidade na qual os juízos, conseqüentemente, não podem ser *a priori*. Privilegiando a leitura de Deleuze, para se formar um juízo representacional existe uma concordância quanto às representações *a priori* (tempo, espaço). Adiante, a sensação perante o objeto e o juízo acerca de sua beleza entram em acordo, conforme exposto na Terceira Crítica. “Logo, aquela unidade subjetiva da relação somente pode fazer-se cognoscível através da sensação.” (KANT, 2012, p.63) E, portanto, não universal, uma vez que ela é singularmente identificada dentro do espaço que Kant denomina de estético.

A impossibilidade apontada por Kant é uma diferença de natureza entre os elementos e os termos, bem como onde reside a potencialidade do juízo acontecer. Ou diante da faculdade da razão, ou diante da faculdade do juízo estético. A diferença está na natureza dos elementos, onde se realiza o juízo, da forma como se subjuga e misturam-se os elementos. Kant escreveu que o “juízo chama-se estético também precisamente porque o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, e sim o sentimento” (KANT, 2012, p.74) e nisso se dá a primeira e fundamental essencialidade do julgamento estético, na medida em que o juízo pode ser somente sentido. Observamos que uma separação como faculdade e objeto não se misturam, portanto, não pode haver regra objetiva ou de fins para gosto e belo, pois o conceito é elaborado *a priori*,

em uma esfera diferente da esfera do sentimento. O filósofo escreve a impossibilidade de qualquer regramento objetivo para o gosto, pois aquilo que o determina pode somente ser feito mediado “através de conceitos do que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento de sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante (KANT, 2012, p. 77).

Em relação a esses conceitos que possam estabelecer de fora proposições para um julgamento estético, mesmo que problemáticos (de acordo com o que encontramos de Bergson em diante) determinam diferenças que podemos nos fiar para pensar a crítica *bergsoniana*. Ou, mesmo pensar a crítica *deleuziano* sobre a representação, conforme veremos mais adiante. Contudo, Kant afirma que a imaginação e a razão produzem a conformidade nas faculdades após superação do conflito. Ele ajuíza:

[...] assim faculdade da imaginação e razão produzem aqui através de seu conflito, conformidade a fins subjetiva das faculdades do ânimo; ou seja, um sentimento de que nós possuímos uma razão pura, independente, ou uma faculdade da avaliação da grandeza, cuja excelência não pode ser feita intuitível através de nada a não ser da insuficiência daquela faculdade que na apresentação das grandezas (objetos sensíveis) é ela própria ilimitada (KANT, 2005, 99, p. 105).

Entramos em um terreno onde se coloca em cheque o empirismo e o racionalismo para o juízo dos objetos estéticos. As perguntas que Kant tenta responder em seguida são de profundo interesse dentro desse debate, mesmo atualmente. Quando o modernismo artístico e o pós-modernismo estão reivindicando a legitimidade na interpretação e na teoria da arte, podemos evocar esclarecimentos mais conceituais em Kant, enquanto fonte importante que desconfiou da cadeia de interpretação representativa dos objetos da arte.

Em contraposição, o exemplo da imaginação referenda a troca entre os problemas levantados por Deleuze. O desacordo é a base dos “acordos” das faculdades do sentido. Ele é forjado no desacordo e nos dá uma pista de sua aproximação com Kant. Ainda se tratando de uma composição harmônica, Machado (2009) pensa ser o caminho pelo qual Kant se torna a maior influência para Deleuze, manifestando-se principalmente em *Diferença e Repetição*. Para um começo de investigação de como isso ocorre, tomemos sua belíssima interpretação de Friedrich Nietzsche, figura central no teatro de sua filosofia. Segundo alguns intérpretes, o pensamento filosófico de Nietzsche pode revelar como a relação transcendental e empírica são provenientes de inspiração *kantiana*. Contudo, se inspirando e rompendo mais à frente,

pensando o vazio desse Eu identificador que Foucault o colocará como um fundador:

Com isso, Nietzsche, propondo-nos esse futuro, ao mesmo tempo como termo e como tarefa, marca o limiar a partir do qual a filosofia contemporânea pode recomeçar a pensar; ele continuará sem dúvida, por muito tempo, a orientar seu curso. Se a descoberta do Retorno é, realmente, o fim da filosofia, então o fim do homem é o retorno do começo da filosofia. Em nossos dias não se pode mais pensar senão no vazio do homem desaparecido. Pois esse vazio não escava uma carência; não prescreve uma lacuna a ser preenchida. Não é mais nem menos que o desdobrar de um espaço onde, enfim, é de novo possível pensar. (FOUCAULT, 2007, p.473)

A vontade de potência caracterizada em sua interpretação calçada na força, reforça a separação quando a vontade aparece no transcendental. Segundo a leitura de Deleuze, a harmonização subjetiva que ocorrerá entre as faculdades o forçará a percorrer o caminho do transcendental para que no final ele tente afirmar sua disjunção, tal qual Kant não aprovaria. Elevar a comunicação disjuntiva e transcendental das faculdades. O que a faculdade da imaginação e da razão comunicaria a outra seria sua disjunção, a violência do choque, afirmando a diferença. O que provoca o acordo discordante é a diferença de natureza entre as faculdades. Machado declara: “um 'acordo discordante', de uma 'discórdia acordante', em que cada faculdade disjunta só comunica à outra a violência que a eleva a seu limite próprio como diferente.” (MACHADO, 2009, p. 149). Somente nesse conflito o pensamento age, como algo externo, não intrínseco, mas extrínseco. Aquilo que força a pensar é um encontro que vem de fora, do objeto. A diferença de natureza aparece em Deleuze como resultado de uma longa tradição que efetua a desfragmentação das faculdades que o filósofo alemão se esforçou em unir. O caminho que indica “pensar a coexistência simultânea, porém autônoma, de artefatos culturalmente diversos” (CRARY, 2013, p. 32) recai sobre a vontade *schopenhaueriana* e se articula em diversas posições mesmo que ligeiramente diferentes, mas com o mesmo propósito.

A “doutrina das faculdades” de Kant se torna ponto convergente, desde que a tradição disjuntiva serve de interesse amplo às proposições de análise das imagens. Cada faculdade se concentra em seu próprio objeto. A imaginação e a razão partem de diferentes proposições e discordantemente se acordam afirmando a heterogeneidade das faculdades. Essa propositura revela o interesse do filósofo sobre Kant, uma vez que acordam nas faculdades não homogêneas do sujeito. Se o fundo para estabelecer o acordo e o desacordo é o mesmo, temos a pista, inspirado em Roberto Machado (2009) da influência *kantiana* na imagem-movimento de Deleuze.

As análises da disjunção das ideias poderão ter sentido com o fundo formulado pelo filósofo francês. O pensamento não se afirmaria pela submissão da capacidade da razão, mas pela potência dos elementos heterogêneos, a vontade transcendental *nietzschiana* que teria o poder de evocar a diferença acima da identidade. Em outros termos, são os elementos discordantes que ultrapassariam em um campo do devir o consenso das faculdades e da identidade. Por isso a arte fornece os elementos mais potentes para o pensamento *deleuziano*. Ela não entraria no domínio da filosofia ou vice-versa em posições de comunicação acordante. Elas se afirmam pelos seus próprios meios radicais, criando ressonâncias comunicáveis entre elas, sem hierarquias. Esse devir como proposição genética de diferença se realiza deslegitimando as identidades estabelecidas pelo poder vigente.

Contudo, estes aspectos não excluem o fundo que a concepção da diferença deve à transcendentalidade concebida por Kant. Machado anota:

Deleuze deve muito a Kant. E a leitura que faz dele possibilita compreender como importantes conceitos de sua filosofia se explicam pelo que ele integra ou rouba de Kant, através de uma inflexão metodológica que - às vezes desprezando as implicações que seus conceitos acarretam, as vezes “corrigindo-o” a partir, sobretudo, dos pós-*kantianos* - o transforma num instrumento de formulação de sua própria concepção da diferença. (MACHADO, 2009, n.p)

Podemos enxergar o papel diminuto de Kant nas influências conceituais em comparação a outros filósofos. Sendo mais fácil considerar Deleuze como um contínuo problematizador dos conceitos *espinosistas* ou *nietzschianos*. Mas, não podemos ignorar o que aponta Machado. Iremos, primeiramente, explorar a pista que aponta para um fundo conceitual *kantiano*. Mesmo sabendo que isso não constitui Deleuze em um *kantiano*, nas palavras do próprio autor ele reconhece: “Kant foi o primeiro a mostrar o exemplo de tal acordo pela discordância, com o caso da relação da imaginação e do pensamento, tal como se exercem no sublime.” (DELEUZE, 2018, p. 199). Vamos no caminho descrito pelo filósofo para encontrar o sublime e descrever mais claramente essa relação.

Já expusemos que o juízo reflexivo *kantiano* inspira diversos autores, inclusive a formulação do regime estético. Investigando mais de perto, percebe-se que há a determinação como o sujeito sente a si mesmo. Ele é afetado pela representação do objeto após a harmonização que as faculdades do sujeito realizam. Externamente seu estatuto é transcendental e pode-se dizer que todos os sujeitos com as mesmas faculdades sentem a

harmonia interna do jogo livre entre os objetos submetidos ao juízo estético. Com a premissa do juízo, mesmo de forma singular, como ocorre, pode-se afirmar, segundo leitura *deleuziana*, a universalidade.

Kant continua: se qualquer sujeito está preparado para esse julgamento, necessariamente as faculdades cognitivas estão dispostas para qualquer um, operando em nível de universalidade o objeto provoca igual estado de ânimo para todo e qualquer sujeito. Chegar ao juízo que “isto é belo” envolve imaginação, entendimento e percepção da natureza múltipla. Por isso, está sempre se renovando a percepção do sujeito neste livre jogo entre as faculdades cognitivas. Mas, que concorreram para o mesmo fim. Manifesta-se um prazer superior, uma fruição cada vez que aquele objeto belo é percebido pelas renovadas fontes do sensível. Esse prazer comove, mobiliza os sentidos, transcende a capacidade de entendimento puramente formal do sujeito.

Ora, aqui se deve notar, antes de tudo, que uma universalidade que não se baseia em conceitos de objetos (ainda que somente empíricos) não é absolutamente lógica, mas estética, isto é, não contém nenhuma quantidade objetiva do juízo (KANT, 2008, p. 59)

Esse grau de fruição acontece quando a relação com o objeto é desinteressada. O que conta não é o objeto representado, mas o efeito que ele incide em mim. Mattoso (2011) afirma que: “o juízo sobre o belo é desinteressado, já estão pressupostas também sua universalidade [...] Através desse desinteresse vemos a finalidade sem fim do juízo sobre o belo, pois não deve ter um fim objetivo, nem um fim subjetivo de interesse em alguma sensação ou prazer.”

Podemos compreender melhor a comunicação do juízo de gosto quando o estético opera sobre a determinação do objeto. Comunica-se o sentimento de belo universalmente e subjetivamente quando se acorda, no interior da comunidade, a validade *estética* que precede o julgamento. Assim, nunca um juízo estético se tornará determinante sobre o objeto. As faculdades do juízo se encontram em exercício em um jogo livre do entendimento e da imaginação. Há uma antinomia, ou seja, não há como a razão decidir se o entendimento ou o gosto estão corretos, pois as proposições lógicas chegam a conclusões opostas partindo de elementos fundantes distintos. Cada objeto não pode ser livremente determinado, flutuando na infinita possibilidade de juízos. Os limites da condição intelectual das faculdades da imaginação e do entendimento agem sobre esse juízo. As faculdades necessárias para o ajuizamento estético e do entendimento disputam para se chegar a um acordo. Contudo, os objetos do juízo de gosto não se dirigem para o entendimento, uma vez que, a princípio, são singulares. .

O reflexivo estético se ancora no indeterminado de um suprassensível. Confere-se que nada pode ser conhecido, nem provado sobre o objeto, e mesmo sob suas condições subjetivas, pode-se determinar uma validade universal. Deleuze (1994, p.55) afirma que se “o nosso prazer é de direito comunicável ou válido para todos, presumimos que cada qual deve experimentá-lo.” Entende-se a existência universal de um percurso que pode ser realizado por qualquer sujeito. Mesmo indeterminada, ela significa uma lei no campo da reflexão. Por meio desta posso julgar por mim e todos. Deleuze afirma:

O pensamento é suposto como sendo naturalmente reto, porque ele não é uma faculdade como às outras, mas, referindo a um sujeito, é a unidade de todas as outras faculdades que são apenas seus modos e o que ele orienta sob a forma do Mesmo [...] Que se considere o *Teeteto* de Platão, as *Meditações* de Descartes, a *Crítica da razão pura* de Kant, é ainda esse modelo que reina e que “orienta” a análise filosófica do que significa pensar. (DELEUZE, 2018, p.185)

Em contraponto a essa afirmação, uma longa tradição no ocidente formula o modelo que identifica o ser da linguagem à imagem da direta busca pela verdade, como manifestação natural do pensamento. Através da consciência das diferenças da sensibilidade e do entendimento do objeto, o sujeito sabe estar trabalhando em uma tese maior que o âmbito privado. Surge, então, a formação do sentido comunitário para o estético no qual podemos afirmar, por exemplo, que uma flor é bela. Esse exercício permite a realização da pretensão de afirmar juízo de beleza e conseguir a complacência de qualquer sujeito. “O bom senso ou o senso comum naturais são, pois, tomados como a determinação do pensamento puro. É próprio do sentido prejudicar sua própria universalidade e postular-se como universal” (DELEUZE, 2018, p.183). Percebido que o senso comum pode ser comunicado e admitido pela razão conclui-se que pode ser afirmada sua universalidade, porém não de fato, jamais objetivamente, mas sim por direito. Ao afirmar que a flor é bela não é só a aceitação do sentimento que está em questão, mas a aceitação da dedução que se faz. Kant determinará que é “um juízo *a priori* que eu o considere belo, isto é, que eu deva imputar aquela complacência a qualquer um como necessária. (KANT, 2008, p. 135).

Retomando o ponto em que realizamos a intercessão com os julgamentos *kantianos*. A virtualidade transcendental se assemelha ao esquematismo. A imaginação entra em composição com as imagens adequando o pensamento. Refletindo naquilo que pode ser pensado ou sentido no ponto de vista ontológico. Ele inicia esse percurso pela singularidade para chegar à

multiplicidade. De acordo com a tradição *cartesiana* pensar e ser estão na mesma composição. Recusando um eu unificador capaz de pensar as imagens, Deleuze formula uma nova imagem do pensamento. Recusa a unidade das faculdades que pensa e imagina. Esse desacordo está na origem da libertação das faculdades revelando suas próprias potencialidades. Liberadas de um senso estético comum eximidas da tarefa *baumgarteniana* da identificação do estético com a filosofia. Ao seu modo, Rancière não coloca em Kant a incapacidade de pensar o *sensorium* novo, ou uma nova forma de pensamento.⁴

Após Aristóteles, Baumgarten foi um dos poucos filósofos a abordar os temas ligados à estética e a arte. Este abriria caminho para Kant pensar a crítica do juízo. Sua tratativa sobre o *belo* conduz o olhar *kantiano* que determinaria funções mais dignas para esse juízo. A representação e o gosto em seu trabalho forneceram a Kant os fundamentos para se pensar os limites e características das capacidades cognitivas do homem. Certamente não é o mesmo que interessa ao francês dois séculos mais tarde. O que motiva Deleuze liga a estética ao termo grego da *aesthesis*. Partindo da concepção de Platão da imagem dogmática, acordante, harmonizadora e constituidora da identidade do pensamento. Operando na destituição das faculdades e do suposto acordo, a reconhecimento para gerar o senso comum não corresponde ao pensamento, mas à identidade.

Para esses pressupostos, Deleuze se ocupa em fundamentar o choque provocado entre sensação e pensamento. Haveria aqui o verdadeiro pensamento. Essa gênese do pensamento que estaria na base na filosofia e não da compreensão da estética como um modo de pensar, conforme aponta Rancière na fábula. Daquilo que entra em desacordo porque só pode ser sentido e não pensado, o signo aparece como elemento transcendental, como o ser desse

⁴ Neste ponto reside uma diferença essencial na forma como os dois autores leem a obra *kantiana*. O estético porta uma nova experiência com os objetos da arte, o que Rancière propõe chamar de regime estético. Essa nova *fórmula* liga à partilha do sensível como definidora das posições sociais na esfera política. Em *A comunidade estética* (2011) ele destaca que essa fórmula “se encontrou materializada tanto nos discursos teóricos como nos modos de percepção dos indivíduos comuns, tanto nas formas de percepção como nas instituições, tanto nos programas educativos como nas criações comerciais” (p. 47). Rancière, observa uma *dupla inflexão* a que está sujeito o *sensus communis*. Em suas palavras “não é simplesmente esta “linguagem comum” entre classes cultas e classes populares da qual falava o 60º parágrafo da Crítica do Juízo. Ele é a capacidade de todos usufruírem da aparência, definindo o *sensorium* de uma nova comunidade, idêntico à própria humanidade do homem.” (p. 47-48) Aparece, então, mediação dos entes que prometem uma comunidade livre, inclusive em sua manifestação das formas estéticas, daí nasce a radicalização dessas experiências. Nesta parte essa *inflexão* é estendida para além de si mesma. “Ela define uma esfera autônoma e promete uma plena autonomia do ser humano.” (p. 48) E essa experiência autônoma é afirmação do heterogêneo *como tal*, prometendo sua afirmação excluindo outra. Rancière define as experiências estéticas que leem o *sensus communis* desligado de uma inteligibilidade com o sensível como o problema de enfraquecimento da estabilidade dessa relação.

sensível. Daí para Deleuze trabalhar o sensível enquanto filosofia se torna um acordo discordante.

Neste encontro que gera o pensamento, por meio dos signos ocorre a mediação entre aquilo que pode ser pensado e aquilo que pode ser somente sentido. O que estaria no entremeio de duas faculdades. Contudo, na sensibilidade o papel do signo se torna fundamental. O que pode ser apreendido por outras faculdades, que não somente pela sensibilidade, é rejeitado em uma ideia de nova reconhecimento. No exercício transcendental o signo é apreendido somente pela sensibilidade. Esse intervalo é o interesse de sua investigação, quando o pensamento é forçado a pensar, por meio do choque violento que cada faculdade se afirma. O *cogito* se inicia, ao contrário de Kant, não pelo pensamento, mas pelo *afecto*. Ele apresenta esse ser do sensível assim:

A ideia do não-ser aparece quando, em lugar de captar as realidades diferentes que se vão dando passo umas às outras indefinidamente, as fundimos na homogeneidade de um Ser em geral, que não tem mais maneira de se opor a nada, relacionar-se com nada. [...] cada vez que pensamos em termos de mais ou menos, descuidamos das diferenças de natureza entre ambas as ordens, ou entre os seres, ou entre os existentes. (DELEUZE, 1987, p. 16-17)

Extraímos daí a forma como Deleuze pensa o acordo entre as faculdades, utilizando-se do signo como presença desse sensível. Estabelecendo um ser para esse sensível obtém-se maneiras de pensá-lo, desdobrá-lo e subtrai-lo até encontrar seu ponto de cisão entre os seres de naturezas diferentes, que estão para Kant agindo em acordo no interior das faculdades. A indeterminação ganha aspecto ontológico e o percurso da filosofia ocidental para compreender como se dá o entendimento é uma terrível forma de julgar os objetos, as coisas, a natureza, os fenômenos, etc. Isso é reprovável, segundo o francês, por perpetuar uma maneira de conhecer em busca do universal, do eterno, da capacidade infalível da razão, do progresso, da ciência, de Deus, entre outras paisagens totalizantes. Kant não tem necessidade de explicações longas sobre esse resultado, ele é “ponto de partida da Crítica, o verdadeiro problema da Crítica da Razão pura” (DELEUZE, 2009, p.13) e o desdobramento entre as compreensões de Machado e de outros que pensam a não reconhecimento no método de análise das imagens do cinema em Deleuze.

Uma convergência seria a complexidade do funcionamento do pensar que não comportaria a passividade adequada à universalidade dessas proposições. Deleuze irá se instalar na diferença, na discórdia, no incomum, na linha marginal de toda a semelhança. A posição de Deleuze é combater essa totalidade proposta no grande pensamento *kantiano*. A crítica se

concentra no que ela estabelece como os postulados *a priori* no conhecimento, acusando uma homogeneização da atividade do pensar.

Inspirado em Friedrich Nietzsche, o pensamento *nômade*, não totalizante, operado por uma crítica profunda à tradição da filosofia ocidental, escapa ao rigoroso trabalho da ciência que deveria ancorar-se na tradição. Desenterrando os fantasmas da razão, a psique não formaria o pensamento em um sólido percurso em direção ao conhecimento. Contra a “coisa em si” e as formações de oposição que se acomodam o alemão reflete:

[...] não é de espantar que os afetos entranhados que ardem ocultos, ódio e vingança, tirem proveito dessa crença, e no fundo não sustentem com fervor maior outra crença senão a de que o forte é livre para ser fraco, e a ave de rapina livre para ser ovelha - assim adquirem o direito de imputar à ave de rapina o fato de ser o que é... (NIETZSCHE, *GM*, 2001, I, seção 13)

Os afetos são domesticados, parecem se reconhecer em sedentárias ligações. A *máthesis* de Descartes desenharia o pensamento reto e a tradição denunciada por Nietzsche passa também por ele, embora seja mais profunda quando reflete acerca do legado grego. Recusando isso, a imagem mental viveria atormentada pelo inconsciente, ou, pelos sonhos e a intuição. Destarte, os postulados descritos anteriormente estariam no centro da crítica de Deleuze sobre Kant e em sua busca por um método da diferença. Em nossa incursão, essa rigorosa e ambiciosa empreitada tem origem na interpretação que fez do pensamento *bergsoniano*, mas se assenta fortemente na relação interna com uma crítica ao pensamento. A formulação de pressupostos morais para Nietzsche, relacioná-los à busca pela verdade, considera as várias relações de forças vitais que agiriam na assunção desses novos valores. Colocando a vida nestes critérios de avaliação, juízos formulados *a priori* aparecem como instrumentos desse homem verídico, negando as forças vitais, nega-se também a verdade desligada da moral.

Explorando esses paradoxos, conclui-se que açoitaria esse belo trajeto formulado pelo pensamento tradicional ocidental. Os absurdos, a incompreensão, as contradições, as fábulas, o falso, agiriam sobre a potência da vida. O pensamento não trabalharia sem colocar em jogo as perturbações e suas feras interiores. A falsidade da questão mal colocada impõe a presença do *não-ser* que é pensado na formulação ontológica do mesmo. Mas, antes de adentrarmos nos pontos da crítica segundo o próprio filósofo, convém concluirmos a questão das leituras que apontam para a base *kantiana* do desacordo entre as faculdades. Lembramos que vislumbramos um cenário anterior em que o acordo discordante se manifestaria em uma nova recongnição.

Também a origem das afirmações que apontam Kant como principal influência de Deleuze, sendo que, daí pode-se entender a leitura que Roberto Machado propõe.

Pois bem, se as faculdades não entram em acordo, como ocorreria a formação do pensamento das obras que apelam para o sensível, nesse caso as obras de arte? A importância de se pensar esse desacordo entre as faculdades pode se justificar na tentativa de estabelecer uma resposta confiável à filosofia da arte. Em nosso interesse, se é possível uma filosofia do cinema, aqui se monta os fundamentos dessa proposição. Em *Diferença e Repetição* o filósofo anuncia que a atualização em um campo de virtualidade se realiza em um esquema *kantiano*. O espaço constituído *a priori* determinaria uma relação de espaço-tempo na dinâmica da atualização. Essa última se relaciona com o espaço de imanência que virtualmente atuaria na diferenciação da existência possível que se avizinha.

O ato seguinte desse pensamento se desdobra nas questões mais importantes para se pensar a disjunção dessas duas modalidades. Aquilo que pode ser pensado e aquilo que pode ser sentido. São as duas formas que agem nesse desacordo que, conforme vimos nos parágrafos anteriores, entram em consonância na produção da imagem do pensamento. Deleuze realiza esse percurso ontologicamente. A trilogia múltipla unitária do *cogito cartesiano* é desterritorializada na ação do pensamento. Cada singularidade desse múltiplo é pensada em sua diferença e sua disjunção. Ser, pensar e duvidar em sua própria natureza. Atividade essencial para a criação de uma nova natureza da imagem do pensamento. Pelo paradoxo, o filósofo encontra a “chave de liberação” das faculdades amarradas na *doxa* platônica. A potência do pensamento reconduzirá a formação da imagem para o desacordo. É preciso ultrapassar a negação e adentrar o terreno do paradoxo. A recusa de uma lógica ligada à razão em um mesmo trajeto é abalada na lógica *deleuziana* que não chega a ser ilógica, ou a simples negação de uma teoria milenar. É preciso compreender que ele propõe um desvio para outro caminho “a lógica de um pensamento não é um sistema racional em equilíbrio. [...] A lógica de um pensamento é como um vento que nos empurra, uma série de rajadas e de abalos” (DELEUZE, 1990, p. 129). Uma lógica que se desenlaça da razão.

O método de uma diferença, não negativa, mas paradoxal por Deleuze fratura a ideia de uma universalidade do pensamento defendida na própria leitura que o filósofo faz de Kant. O bom senso, a representação, a natureza de um ser, etc., todas seriam ideias elevadas por uma não anunciada moralidade, mas visível, segundo o filósofo. Na realidade, o caminho exposto pelo filósofo com a inspiração destes outros se construirá para pensar essa tradição e demonstrar

a diferença de natureza entre os seres. Nesse percurso sobre o pensamento, as faculdades operam por um jogo desarmonioso, com quebras, retomadas, contradições e desdobramentos envolvendo múltiplas expressões. As diferenças de natureza são essenciais na formulação da questão filosófica. Percebemos diferenças de grau, profundidade, de mais e de menos, ou seja, intensidade, mas não podemos confundi-las com diferenças de natureza. A ilusão, a propósito de Kant, reside no mais profundo conjunto dos problemas que podem ser formulados pela razão. Em a composição das imagens, a representação se funde no pensamento em uma imagem total e abandonamos o tratamento da natureza diferente das coisas. O ponto de partida é exposto assim, segundo Viegas (2017):

Kant, por exemplo, começa pelo primado do Pensar das categorias *a priori*, e com o pressuposto de que é possível, e até desejável, controlar e esconjurar a natureza desmesurada das Ideias da Razão, as tais Ideias destituídas de uma intuição correspondente. A defesa de um senso comum, ou *concordia facultatum*, é a imagem que encerra o trabalho filosófico na noção de Mesmo, na pressuposição da unidade de um Eu, a partir de um Eu constituído como um sujeito pensante. Para Deleuze, esta é uma imagem dogmática que nos leva a acreditar que o exercício (natural) do pensamento nos conduz (naturalmente) à verdade. Ou seja, a formulação de um dado objetivo – por exemplo, o pensamento pensa a verdade – parte de um dado subjetivo, de um pressuposto. (p.333)

A pesquisadora dá clareza para o início da investigação das faculdades e o que constitui os limites de uma ideia de acordo ou desacordo. O dogmatismo do pensamento apareceria no despotismo que aplica conceitos estabelecidos e pressupõe que o trajeto da razão será para a verdade. A constituição do Eu unitário e identificado com as coisas verdadeiras da vida. Contudo, na crítica que estabelece sobre Kant, ele reconhece que este atribui um papel à imaginação que estaria na base de sua ideia para o acordo discordante. O modo de absorver a imagem no sensível, por sua vez, abandona todo o esquematismo *kantiano* harmônico das faculdades. Seu exercício é dinâmico no espaço atualizável e sua base para se pensar a experiência estética discorda na gênese do *cogito*.

Em seu livro *Diferença e Repetição* estão expostas explicações para o problema filosófico em apreender o sensível e explicá-lo. Embora esse seja um problema especial para a filosofia tradicional, o resultado para Deleuze é de um fracasso. Segundo a explicação, essa derrota está no esquema fundante da atividade de pensar e do ato de criar os conceitos. O erro na concepção do sensível explicita-se na apreensão do diferente por ele mesmo. Daí a formulação de corpos porosos que deixam escapar a unidade dura e concreta do conceito. A importância

das pequenas coisas, das singularidades e dos seres micrológicos. Por isso sua análise irá buscar as pegadas desse sensível, o dado diferencial. Da experiência mais “rasa” e discreta possível, ele erige a experiência de uma eterna passagem.

Esse problema já está formulado em *Nietzsche e a filosofia* e também na obra dedicada a Bergson, *O Bergsonismo*. Contra a ilusão do problema mal formulado, Bergson destaca a intuição como sendo capaz de empurrar a inteligência contra si mesma. Uma espécie de refluxo da inteligência, contra a ilusão da inteligência – que naturalmente se dá pela razão – mas que recebe a revalidação profunda de um não-ser, a intuição. Desconcertando a unidade do sujeito e seu espaço, dirigindo o sujeito para o campo da multiplicidade e reordenação das relações espaço-temporais ditas *a priori*. Aplicamos o sentir nas imagens, pois é isso que elas nos fazem. Somente as imagens da arte possuem o poder de nos mostrar sentindo o que sente erigindo o diferencial do ser e do seu sensível. Ato criativo de si e da obra gozando de um status autopoietico sendo reconhecido em sua natureza diferencial.

Compreensão erigida da própria leitura que realiza de Bergson. A primeira regra da razão convoca a segunda: lutar contra a ilusão da inteligência. Isso implica nos dualismos da filosofia de Bergson. É problema, tese e método. Duração/espaço, qualidade/quantidade, heterogêneo/homogêneo, memória/matéria, etc. Esse método divide os mistos. A experiência, de fato, só nos oferece os mistos e, por meio da teoria de Bergson, Deleuze não ignora isto. Por exemplo:

[...] misturamos memória e percepção; mas não sabemos reconhecer o que corresponde à percepção e o que corresponde à memória; já não distinguimos na representação as duas presenças puras da matéria e da memória, e somente vemos diferenças de grau entre percepções-memórias e memórias-percepções. Em suma, medimos as misturas com uma unidade impura e já misturada. (DELEUZE, 1987, p.19)

Em *Matéria e memória* Bergson enfrenta esse problema. Ela se dá pela análise profunda da representação como ponto de combate aos dualismos. A tradição da filosofia moderna determinava a representação dos problemas em oposições. A crítica de Bergson se instala nessa disjunção. A separação bem recortada impõe um má formulação da representação. Se há um problema nos dualismos: realismo/idealismo, corpo/alma, etc., eles só seriam superados se dissolvidos. Os falsos problemas deveriam ser ultrapassados na medida em que fossem desmascarados. Mas, por enquanto, tratamos da ideia revelada como estética, filha do “gênio” *deleuziano*, para que se estabelecesse a diferença com a ideia identificada com a racionalidade,

muito difundida por Kant. Sua ideia da razão contém algo de mistura das naturezas, quando a racionalidade superou o empírico. Os acontecimentos que Deleuze revelará como estético são os que Kant reservara para o transcendental. A razão que supera a si mesma.

A Terceira Crítica irá elaborar uma outra natureza da criação das ideias estéticas. “As ideias da razão não têm intuições dadas pela sensibilidade, tal como as Ideias estéticas não têm conceitos do entendimento para esquematizar.” (VIEGAS, 2017, p.337). Há uma impossibilidade em exprimir a ideia por meio do conceito de Ideia racional. Para Deleuze há expressão na Ideia estética daquilo que a razão não exprimirá. Ela só pode exprimir quando a outra natureza, o diferente está soerguido em sua própria diferença, em sua criação. É na Terceira Crítica que Kant reafirma a arte no universo do pensável. Ela é um conceito fabricado pelo entendimento, mas não segue um juízo do entendimento. A experiência estética é múltipla e não só objetivada na linguagem.

Podemos perceber algumas diferenças levantadas pela multiplicidade da experiência estética. Segundo a leitura *rancieriana* não é somente no sublime que se verifica o “acordo discordante”, ao contrário, do que afirmaria Deleuze. A sensibilidade não se acorda com o entendimento, a partir do exemplo da arte, Kant formula o conceito de sublime para diferenciar-se ao conceito de belo. A leitura de Deleuze privilegia estes dois juízos e é a partir do sublime que aparece mais diretamente o “acordo discordante”. Aqui, mais explicitamente, o negativo aparecerá para Deleuze como tensão entre a imaginação e a razão, onde para Kant aparecerá um acordo entre as faculdades. Os dois conceitos que são guiados pelo belo se diferem pela ideia do negativo *kantiano*. O sublime gera um prazer negativo, pois a sensibilidade não se acorda com o entendimento, como dito antes. Ciro Marcondes Filho a define como um sentimento que não tem forma e é ilimitado:

Ela o excita a produzir arte porque mexe com sensações interiores que *estão nele* ou que *são despertadas nele*, cutucando, talvez, seus fantasmas adormecidos. Ele até é capaz de rever sua forma de observar o mundo, algum efeito produz nele essa fascinação pelo incomensurável, pelo infinito, pelo majestoso; trata-se do mesmo sublime de Kant, que, de alguma forma, nos aproxima do místico, do religioso, ao Absoluto da metafísica. (MARCONDES FILHO, 2019, p. 125)

São interpretadores de Kant que admitem que o sublime parece criado para resolver essa instabilidade e dualidade percebida no conflito entre as faculdades. A sensibilidade é tocada pela força ilimitada que causa espanto. Compartilhamos torpor, medo, admiração e perturbação

de nossas sensações. Nossos valores éticos podem ser refeitos, readaptados até sentirmos que nos tranquilizamos e admitimos um objeto sem consenso para seu julgamento. O ético e o sublime *kantiano* que estão na esfera do sensível não estão cercados pelo conceito de entendimento e por essa razão não necessita de conceito e representatividade com dado imediato na experiência conferida pelos sentidos.

Quando se exerce a função reflexiva, esses juízos concorrem em apoio à formação de um conhecimento sobre o *estético* que possa ter alguma validade formal. Assim mesmo, a multiplicidade da natureza e dos elementos que formam o acontecimento e a experiência não encerram a leitura daquele fenômeno. A natureza multiplicadora desses fenômenos faz com que os homens sempre formem conceitos e princípios para que sirvam de formas auxiliares ao julgá-los.

Deleuze percorre estes dois juízos como forma de estabelecer sua leitura própria pela qual eles fundam os juízos anteriores. O desacordo que aparece no sublime é uma revelação do acordo livre que ocorre entre as duas críticas. O senso comum estético precisa ser gerado para então ser comunicável, exprimível. Assim, por meio do juízo do belo, ocorre o acordo livre entre imaginação e entendimento. Viegas sentencia:

O juízo de belo exprime um acordo de duas faculdades no espectador – o entendimento (faculdade que dá a legalidade e universalidade *a priori* do prazer mas, neste caso, sem conceito pois não há conceitos do singular) e a imaginação (faculdade livre porque aqui não se sujeita a nenhum conceito determinado). Deste modo, “a imaginação livre entra em acordo com um entendimento indeterminado” e, tendo em conta a natureza do acordo, o próprio acordo entre as duas faculdades é um “jogo livre” ou senso comum estético (2017, p. 340)

Isto é, corresponde a um prazer que somente pode ser sentido, é um acordo discordante, sem conceito que legisle sobre ele. Na “razão pura” Kant esquematiza de acordo com um conceito atribuído pelo entendimento. Mas, é no “jogo livre” que Deleuze pensará a imaginação liberada da legislação do entendimento. O prazer estético aparecerá liberado da natureza de fins.

Compreendendo o sublime na Terceira Crítica que a cooperação do acordo livre será colocada em xeque. Razão e imaginação ficarão diante o impensável. O sublime na representação dogmática permite Deleuze pensar a elaboração do empirismo transcendental, porém negando a possibilidade de um acordo entre o pensável e o sensível. “Se inicialmente

há um desacordo entre o que a razão exige e o que a imaginação pode, essa relação torna-se num acordo discordante quando a imaginação se transcende.” (VIEGAS, 2017, p.341). O sensível permite razão ou imaginação ultrapassarem a si mesmas. Elas se acordam, mas discordando. Entram em choque por suas naturezas diferentes e por isso mesmo provocam o pensamento à ação do próprio pensamento. Verdadeiramente aí que ele se instala e desordeiramente se impõe nas relações.

Kant concebe suas diferenças, mas no fim entende o acordo geral entre elas. Reforçando que o entendimento legisla sobre as demais, tanto na “Razão crítica” quanto na “Razão prática”. Reconhecendo uma instabilidade inata própria da variação entre as faculdades, mas prevalecendo a regulação delas ao final. Assim que a Terceira Crítica aparece, se pensa que a imaginação terá essa função, como uma “cópia” do esquematismo proposto nas duas críticas realizadas anteriormente. Mas, é então que a faculdade tem possibilidade de estabelecer relações com as outras sem que ao final ocorra uma ação legisladora de fins. Deleuze comentará que a inovação *kantiana* é paradoxalmente afirmar a emancipação discordante entre as faculdades. Como a imaginação “legisla” (para repetir o termo que o filósofo utiliza) mas não da forma que o entendimento o faz, gera a especulação entre as críticas *kantianas*. O que para Deleuze ocorreria o verdadeiro pensamento quando as dissonâncias da existência estética prevalecem na atividade livre da imaginação. O grande, o pequeno, o impensável exerce seu jogo livre denotada em Kant pelo sublime.

Por esse reconhecimento do sublime Deleuze “desordena” o esquematismo *kantiano*. Cabe ao sensível, por meio desse “não-ser” realizado nos signos, exprimir a reflexão sobre os objetos. Das exigências da imaginação, livre “do que pode” a razão que o pensamento agirá em sua forma mais violenta, operando pelo poder da imaginação. Por isso, para ele se concretizará como crítica à imagem dogmática do pensamento. Afirmando a natureza *poiética* que recusa a legislação disciplinar das faculdades e se afirma pelo auto posicionamento. Assim, se encerra o movimento que aproxima Deleuze de Kant. A relação entre a arte e a filosofia para o francês não é a afirmação de um esquematismo que submete a sensação ao conceito. A arte transcende esse espaço reservado para as sensações que são liberadas pelo conceito e reafirma o poder de ser em si mesma, como uma existência possível. Uma instalação no espaço do movimento constante da experiência. As faculdades que limitam o que pode as obras de arte são fundadas em outra ordem no qual equivale a experiência ao *a priori* do conceito.

Esse carácter talvez seja mais evidente no cinema e na sua imaterialidade enquanto obra de arte: o cinema, em sentido lato, não corresponde ao conjunto de filmes já realizados, já visionados (equivalendo a uma história do cinema, dos filmes e cineastas), mas, ontologicamente, diz respeito aos filmes ainda a filmar e ainda a ver. (VIEGAS, 2017, p. 344).

No qual o carácter sublime é reafirmado. As manifestações desconcertantes e a ausência de explicações razoáveis para esses fenômenos se reafirmam e se perdem no momento em que tentamos analisar aprioristicamente. Algo surge ali que não está previsto nos fundamentos dos conceitos, algo ultrapassa as ligações idênticas e transcorrem para um campo dos possíveis, dos devires. A ontologia *deleuziana* é uma inacabada história virtual daquilo que pertence a autopoietica filmica e não dos conceitos filosóficos acabados. É uma ontologia inacabada que “não só pode atualizar o virtual na sua totalidade como, enquanto atual, continua envolvido pela virtualidade.” (VIEGAS, 2017, p. 345). Consequências da influência do pensamento *bergsoniano* que retomamos adiante.

1.2 – Duração: memória e representação

Apresentamos a incompletude da intuição, manifestação que, como observado, rompe com a concepção tempo/espço *kantiana*. A ideia de movimento parece fundar-se em aspectos bem delineados no esquematismo de Kant. Mas, a utilização virtual de determinados esquematismos não faz de Deleuze, ou mesmo Bergson, filósofos seguidores do legado *kantiano*. Também percebemos dificuldades em estabelecer uma ligação muito consistente entre estes pensadores, considerando o modo como estabelecemos as conexões entre os pensadores assumidos aqui, bem como aplicando as teorias que apresentamos até então. Mas, reconhecemos a dívida que Deleuze tem com o filósofo de Koningsberg. Algo extremamente intrigante nele nos faz antes considerá-lo devedor de Espinoza e Nietzsche. Esse seria considerar o elemento negativo do pensamento que toma o falso pelo verdadeiro não mais a ameaça do pensamento. Aquilo que leva o pensamento para o erro já não importa se são suas ilusões ou delírios.

Assim, as coisas não são tão simples, tanto na tarefa daqueles que se dispuseram agarrá-lo a Kant quanto para desgarrá-lo do esquematismo. Ambas preparam armadilhas. Vimos que Deleuze edifica seu pensamento criticando as noções de transcendentalidade, pensamento e imagem do pensamento de Kant. Afirmando que não existem acontecimentos transcendentais,

mas singularidades nômades, vai se afastando do kantismo. Sem confundir transcendente com transcendental, a diferença – mesmo sendo descoberta atribuída à Kant – irá se ligar a aspectos do pensamento *nietzschiano*. A imagem como representação parece ser um pensamento sobre alguma coisa e este ponto parece marcar a influência deste sobre Deleuze. Se o transcendental é elaborado pelas faculdades, o francês compreende que não ocorre de modo harmonioso como defenderá Kant. Antes, Deleuze destaca a violência deste contato entre as faculdades exercendo o pensamento de forma antinatural e não espontânea, como uma ilusão da razão que é finalmente superada. Isso ocasiona a derrocada de um senso comum estético na rejeição de normas *a priori* que exerciam sobre a autonomia do objeto. O abandono deste senso comum assume a condição central para a assunção da diferença em sua filosofia. Há objetos que somente são pensados, outros imaginados, outros sentidos e no choque entre eles prevalece o desacordo.

Uma vez que pensar é um ato de inversão da harmonia pela qual Kant estabeleceu seu legado filosófico, o ato violento do choque consiste em a fundação do verdadeiro pensamento, segundo Deleuze. Para penetrar nessa complexa relação de leituras e influências, talvez tenhamos que nos apoiar em passagens que inspiraria o filósofo francês a formular sua ideia sobre o pensamento:

[...] é necessário um conhecimento das condições e circunstâncias nas quais nasceram, sob as quais se desenvolveram e se modificaram (moral como consequência, como sintoma, máscara, tartufice, doença, mal-entendido; mas também moral como causa, medicamento, estimulante, inibição, veneno), um conhecimento tal como até hoje nunca existiu nem foi desejado. (NIETZSCHE, 2001, *GM*, Prólogo, Seção 6)

Esse exercício não viria naturalmente e se apoia em um sistema de choque no qual o outro é anunciado. Um horizonte de possíveis sendo capaz de elevar a potência da vida, anuncia Nietzsche, adormecia no eterno retorno. Mas, como anunciar o retorno se a repetição pode ser identificada com o semelhante? Aí reside uma incompreensão que devemos interceder para não confundirmos Deleuze com um filósofo que anuncia a saída, mas não teria conseguido escapar da reconhecimento. Sabe-se que a representação se concretiza no ato sedentário do não-pensamento. A repetição, afirmaria em *Diferença e repetição*, é necessária, entretanto, só repete a diferença pura. Somente essa tem o direito de repetir, pois ela não é a semelhança, uma repetição daquilo que é singular. Essa repetição não está no reino das generalidades, do senso comum que se opõe à diferença concretizando sua imagem oposta como uma particularidade, ou seja, reenviando a

diferença para o terreno da representação. No entanto, a singularidade é absorvida pelas leis gerais que buscam uma generalidade na natureza dos seres e afirmam suas diferenças como pontos específicos de seres fundamentalmente iguais. Nessa passagem a repetição se coloca como diferente dado da generalidade do ser. Considerando isso, quer dizer que não há seres iguais, todos são singulares.

É a ordem da semelhança sob o nome de generalidade que engloba os saberes construídos por uma moralidade de pano de fundo. Pois, o pensamento está se dirigindo para o que é “bom” e emite o singular dentro do reino de singularidades que são permitidas serem trocadas na relação com a generalidade. Ela é chamada de particular e seus casos são subsumidos dentro de uma ordem que reconhece, ao invés de criar. Isso está no centro da filosofia de Platão que Nietzsche ousou reverter e Deleuze procurou ecoar e extrair aquilo que força o pensamento a pensar. Para esses, muito além de opor a imagem do pensamento, ou zombar das leis e da reconhecimento *platonista*, pensar é ativar a organicidade da vida.

Não é na ordem da generalidade que faz sua filosofia construir a *repetição* como afirmação do particular, no sentido *kantiano*. “Um objeto singular é, estritamente falando, um objeto *único* e *insubstituível*. Neste sentido, todos os seres são singulares.” (SCHÖPKE, 2012, p. 34). E o singular, segundo Deleuze, são os seres essencialmente virtuais, precedendo a própria existência dos seres. Para ele, a singularidade não seria a esfera individuada, tampouco o abismo transcendental que atrai os seres. É o lugar em que repousa a superfície dos acontecimentos “livre, anônima e nômade que percorre tanto os homens, quanto animais” (DELEUZE, 1984, p. 110) independentemente de suas formas, sua matéria e suas marcas individuais. Nesses elementos que as forças agem, que o pensamento destrói o retorno de uma possibilidade de reconhecimento e se lança na diferença pura, o que Nietzsche denominaria de vontade de potência.

É neste sentido que, para Nietzsche, formamos uma imagem do mundo e não o temos experimentado. Tomamos suas metáforas como representação pura deste mundo, por meio da linguagem, acessamos suas figuras, mas, nada mais fazemos que acessar uma parte da construção de territórios de saberes. São nestes territórios que se realizam as representações clássicas desse mundo, fazendo-nos conhecer as coisas de modo parcial. Enquanto reflexo dessa operação, a imagem é a primeira representação e ela não é formulada sem condições *a priori*. O que é formulado em condição dual é antes combinado para formações representacionais contínuas. Exercício esse que Deleuze atribuiria aos *pensadores sedentários*:

Nietzsche chamou de operários da filosofia. E, no livro que Deleuze dedica a Nietzsche, Deleuze afirma: “Suplico que se acabe, de vez, de confundir os operários da filosofia e, de uma maneira, geral, os homens das ciências com os filósofos”. Como o próprio Nietzsche afirma, filósofos como Kant e Hegel tem de tornar possíveis e compreensíveis toda uma enorme massa de juízos de valor, antigas fixações e criações de valores chamados de *verdades* [...] Uma verdadeira crítica a esses valores jamais foi feita verdadeiramente antes de Nietzsche. (SCHÖPKE, 2012, p. 175)

São nessas concordâncias que a operação de acomodação dos diferentes aborrece a comprometedor tarefa de estabelecer o equilíbrio. Calcado na moral, segundo Deleuze, nenhum filósofo se atreveria a açoiar tão frontalmente esse sistema de valores. Mesmo compreendendo as diferenças entre os filósofos, o que interessará recolher de Bergson é um dado da imagem aferido nos contrassensos *nietzschianos*. A conclusão que a operação geral da representação não pode apreender o dado diferencial moverá a incursão a Bergson. O dado de fora da razão é a intuição, penetrando no interior do objeto e conhecendo sua duração e sua essência irreduzível. Sua metafísica, muito particular se coloca fora do platonismo.

A perspectiva de Bergson é distinguir os domínios do dualismo e realizar uma análise complexa. Seu propósito é atravessar o domínio da experiência dualista e instituir a heterogeneidade em essência. Promovendo pares distantes a aproximação ao objeto se lança até enxergar o vazio. O autor defende que a partir dessa operação ele se transporta para o interior do objeto provando de uma intensa sinergia. A representação clássica, então, se opõe à *intuição*. As diferenças são de natureza e constatadas nessa viagem ao interior do objeto invertem aquilo que a representação faz por operação de generalidades e “não nos permite conhecer aquilo que um objeto tem ‘de único’ e, por conseguinte, ‘de inexprimível.’” (SCHÖPKE, 2012, p. 40).

Essa tarefa pode ser pensada como metodológica. O filósofo incursiona sobre ela e realiza seu intento de superar os dualismos em *Matéria e memória*. Primeiramente, é entendido que os problemas são formulados em dualismos clássicos: objetividade/subjetividade, real/ilusório, corpo/alma, etc. Com o aprofundamento da ideia de divisão chega-se às oposições que destronam o dualismo. Elas estão instituídas desde a filosofia moderna e são referendadas por Kant. A coisa em si ultrapassa a compreensão de objeto e extensão da ideia sobre o objeto. Adiante, ela seria, para Bergson, a coisa em si e a realidade inacessível daquela coisa. Não há mais um cenário fechado, uma composição clássica de existências e ideias sobre aquelas materialidades. Como um quadro de Rafael, uma “representação fiel da realidade” e toda a ideia

que percorre e contribui para a construção daquela figura.

Com a Terceira Crítica *kantiana* há a margem daquela imagem. Desde o alemão algo inacessível se torna possível, as imagens estariam formuladas no interior dessa construção. A tarefa assumida por Bergson/Deleuze é estender as bordas dessa margem e por fim perfurá-la. A percepção dos objetos se formularia na prática e o *a priori* está revelado e suspenso. Isso quer dizer que não há pureza na percepção. Conhecimento e objeto não são especulações somente. Os objetos não estão mais à espera de iluminação pela consciência, tampouco a consciência circunscrita na aparição do objeto. As ideias formuladas e sintetizadas nas imagens são desveladas como construções *a priori* e formuladas por dualismos mal constituídos, com diferenças de natureza se misturando, contaminando o julgamento das coisas pelo aparelho sensorio-motor do homem. Ele irá concluir que a correspondência direta entre coisas e ideias é um falso problema.

Utilizando-se dessas imagens Bergson erige uma teoria absolutamente inovadora. É uma interrupção do processo de movimento de uma ação (lugar esse de nascimento da representação). Portanto, unidade mental refletida na imagem representacional é uma unidade falsa. Esse resultado é falsificado pela mentalidade e a conclusão é taxativa: não há unidade na imagem. A ilusão ocorre, pois ela é uma interrupção do movimento. Esse recorte ignora o movimento contínuo que é inerente a qualquer objeto. O resultado de um processo é acordado para a representação da imagem.

Contudo, Bergson vai adiante. Nos capítulos de desenvolvimento de *Matéria e memória* ele defende que a constituição do cerebral não reduz a imagem mental. O trabalho é realizado pela memória em um acordo das faculdades do saber que precisam operar em equilíbrio. As diferenciações do fluxo de memória vão se alargando até o filósofo demonstrar que se trata de diferenças da natureza. Pontos de tensão e extensão são intermeados em distensões de ritmo e fluxos duracionais. Por meio da revelação destes artificios Bergson dilui as antíteses. As representações construídas por ações em movimentos e condensadas em imagens começam a se dissipar. O filósofo corrobora a ideia de que devemos nos acostumar a pensar por meio de durações.

Enfim, é um duro trabalho, que necessita de argúcia e uma formação de tradição da escrita para fundamentá-la com precisão. É mister que um rol de filósofos venha a se dedicar ao tema, uma vez que, na teoria clássica da modernidade, estão autores das mais diversas ocupações de problemas a fincar pé e não ceder a posições inovadoras. Os franceses do pós-

guerra e filhos de maio de 1968 se lançaram nesse trabalho transformador. Com isso Deleuze vai se utilizar da teoria da imagem de Bergson, embora o filósofo esteja ligado à metafísica. O que parece revelador para alguns comentadores de Deleuze que por meio disso irão agarrá-lo à representação. Contudo, deve-se considerar o procedimento de captura, destrinchamento e apropriação da filosofia de outros autores. A tomada de empréstimo da filosofia de Bergson ocorre em razão de uma operação *bergsoniana*. A retomada metafísica do autor considera os elementos da natureza e não negando-os. O mundo empírico e o modo que se faz a relação dele com a intuição de Bergson irá interessar profundamente Deleuze. Tanto que podemos compreender o procedimento de captura dessa influência e de Nietzsche entendendo o modo como se relaciona à leitura destes: “primeiramente intuiu-os em seu próprio movimento singular. Somente depois de confundir-se com eles, e somente depois de compreendê-los em si mesmos, Deleuze ousou falar deles.” (SCHÖPKE, 2012, p.107). A relação não se dá em função da formulação de uma essência, mas em razão de fragmentos, decomposições, agenciamentos de singularidades.

Por meio da própria diferença que institui cada uma dessas influências, extrairá um dado diferencial de Bergson. A imagem prolongada para o pensamento serve para formular um pensamento através da imagem. Enxergando na imagem uma possibilidade de utilizar sua teoria de uma imagem-tempo direta, os livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* pretendem descolar a ideia de uma imagem formada a partir do pensamento. O tempo como um dado de fora, mas experimentado por cada singularidade na intuição. E o que é a imagem para a filosofia senão um fenômeno. Assim, não houve necessidade de explicá-la, embora imputamos características a ela. A imagem é caracterizada pelo sentido, pela multiplicidade, refletindo sobre as cadeias do pensamento da identidade, da semelhança, das leis da ciência e do primado da representação. A produção das imagens pelo cinema teria a função de produzir novas subjetividades.

Para essa produção filosófica, Deleuze se inspira e mesmo convoca *Matéria e Memória*. O livro tem papel fundamental na referida construção do projeto *deleuziano*. A partir dos problemas da *Imagem* estudadas por Bergson, os conceitos de tempo, memória e sentidos atendem a uma crítica sobre a percepção. O estudo da imagem-movimento por meio de Bergson se dá com o primeiro capítulo do livro, nos demais, o filósofo estará preocupado em “fazer filosofia”. “Deleuze cria o conceito de imagem-movimento e atribui a Bergson – estaria em ‘germe’ nele” (MARCONDES FILHO, 2018, p. 28). Há para Bergson a materialidade do

mundo e a imagem seria o tempo vivido.

O francês faz o acesso da imagem pela Psicologia. Deleuze transforma essa mecânica em articulação maquinaica. Em sua leitura, o que percebemos conseguimos representar por meio da imagem que nossa matéria está interessada. Nossos sentidos percebem o que os interessa. A imagem é a representação produzida pela nossa memória afetada na experiência.

As pessoas não costumam ver que se trata aí de imagens como as outras, procura-se algo mais ou algo menos que uma imagem, algo diferente da imagem. [...]

Minha percepção é a ação que uma imagem (meu corpo) exerce sobre a matéria. A percepção do universo é o sistema de imagens, que trepida de alto a baixo pelas variações de meu corpo. Alterando meu corpo, esse sistema se altera, como um caleidoscópio. As imagens, portanto, variam em dois sistemas diferentes: elas variam em função de si mesmas e das imagens vizinhas mas o próprio todo também varia em função de uma única imagem, meu corpo. (MARCONDES FILHO, 2018, p. 30)

A representação da matéria é obra da percepção humana, ou seja, da própria matéria do homem e, produtora dos conhecimentos científicos e metafísicos, pode ser tão limitada quanto o recorte da câmera. O todo pode ser tão inacessível para a matéria humana quanto para a captadora de imagem, a câmera. Bergson crê que há um erro nos domínios da psicologia da sua época em relação à concepção da percepção. Para ele, esta não é maior que a matéria percebida. Segundo podemos verificar, são inúmeros os autores que acreditam no poder ilimitado da percepção do homem. Contudo, Deleuze não faz uma leitura metafísica da acepção da imagem pelo aparelho sensório-motor do homem. Isso é o mais curioso, pois daí, observamos autores que o imputam de uma nova metafísica pelo trabalho com as imagens e outros que o desgarram da metafísica por, a princípio, defenderem o modo como ele lê e agencia outros autores.

Assim, essa abordagem desconstrói a posição privilegiada da leitura que extrai a essencialidade do autor. Destrona também o psicologismo, tema agarrado às leituras mais habituais da imagem-movimento. O mundo sensório-motor teria limitações ignoradas pelo senso comum, pela crença e ingenuidade no saber humano. Não compartilhamos o mesmo mundo passível de nossas acepções de sentido. O mundo não é passível da ação de nossa câmera mental, produtora de imagens, percepções, representações que corroboram o visível. É necessário desconfiar o mínimo da capacidade racional do homem em produzir entendimento harmônico através de suas faculdades.

Em contraponto ao equilíbrio harmônico das faculdades do saber Deleuze reproduz

algumas teorias *bergsonianas*; O “corte-móvel” é a realização dessa teoria qualitativamente alterada pela relação com o todo. A mudança contínua do objeto no movimento é a transformação deste operada pela percepção do homem. O autor explica que “o cinema não nos dá uma imagem à qual ele acrescentaria um movimento; dá-nos imediatamente uma imagem movimento.” (1983, p. 15). Acoplando um corte móvel ao movimento que, revelado dessa maneira, é abstrato, ele explicará como o movimento é refeito e absorvido após o trabalho de dilaceração do pensamento moderno, do qual Kant é parte importante. Os recortes trazem como efeito a duração e consigo as categorias de imagens pensadas em seus livros sobre cinema. O movimento é “o que se passa entre os objetos ou partes, de outro lado ele é o que exprime a duração ou o todo” (DELEUZE, 1983, p. 22). As imagens nos informam que são temporais, visíveis e cortes móveis dentro de durações e não de objetos frios e absorvidos pela estrutura do pensamento. Bergson ajuíza: “constituímos assim os corpos ao mesmo tempo estáveis quanto a suas qualidades e móveis quanto a suas posições, uma simples mudança de lugar condensando nele, a nossos olhos, a transformação universal” (2010, p. 245-246)

O trabalho composto por Bergson é assumido por Deleuze e só ganhará uma tradição mais espessa com a “virada linguística”. A geração pós-guerra e maio de 1968 assumirá a tarefa de destronar as posições mais sólidas construídas pelas teorias acompanhadas do modernismo *fin de siècle*. No campo da arte a imagem está no epicentro da construção de julgamentos sobre o que é belo, gosto, artístico, vanguarda, etc. A instalação desse debate com o cinema conduzindo não é mera justificativa. Com imagem-movimento evoluindo para imagem-tempo essas composições de durações, tempo, movimento, são realocadas. Os espaços que determinaram a posição sociológica da imagem e do sensível recebem cada vez mais desconfianças em pesquisas. A adoção de críticas inspiradas em Bergson-Deleuze que venham contemplar a análise sobre o sensível cresce após a virada.

Ademais, imagem diz muito no trabalho do filósofo. São legíveis, pertencem a um tempo, permeada por sentidos que acompanham os signos. A matéria do mundo, aquilo que o constitui, que abraçamos na experiência. Em todos os meandros ela penetra, tudo é imagem na medida de imanência do filósofo. Assim, ela é percebida em toda sua natureza imanente, mas é em última instância matéria. Deleuze argumentara que a coisa e sua percepção são a única e mesma imagem.

A coisa é a imagem tal como ela é em si, tal como ela se relaciona com todas as outras imagens das quais ela sofre integralmente a ação [...] Mas a

percepção da coisa é a mesma imagem relacionada a uma outra imagem especial. (DELEUZE, 1983, p. 93).

Se percepção e imagem são a mesma coisa, isso será encontrado por meio da utilização das ideias de Bergson. Em *Matéria e Memória* ele propõe o enquadramento definido pela ação da memória. Adentramos aí na formulação da imagem e sua relação com a representação.

As linhas que fundam a representação estão perfiladas ao infinito em bases de duas ideias: tempo e espaço. Para Deleuze a lógica da representação se assenta em duas ideias que são construções. Com base em Bergson ele entenderá que, uma vez colocadas em termos de naturezas *a priori*, a questão do tempo não se discute. A mesma conclusão ocorrerá com o conceito de espaço. A representação é um ajuste entre duas ideias construídas aprioristicamente e que apresentam mistos. Com isso, percepção e memória atuam na representação em um mesmo golpe.

Em resumo, a representação em geral se divide em duas direções que diferem em natureza, em duas presenças puras que não se deixam representar; a da percepção que nos apresenta *de golpe* na matéria, a da memória que nos apresenta *de golpe* no espírito. [...] Esta mescla é nossa experiência mesma, nossa representação. Todos os nossos falsos problemas têm origem nesse acontecimento de que não sabemos ultrapassar a experiência até as condições da experiência, até as articulações do real, e desse modo encontrar o que difere em natureza nos mistos que nos são dados e dos que vivemos. (DELEUZE, 1987, p. 23-24)

As naturezas da matéria e da memória fazem de Bergson um investigador da pureza desses elementos. O problema é que recordação e percepção se aprofundam sempre e se intercambiam sempre, provocando a mescla algumas vezes imperceptível. Tempo e espaço, sempre embaralhadas em função das duas direções, são aprofundadas pelo pensador na busca do ponto em que a mescla ocorreu. Assim como o psicólogo que busca “devolver a cada um a sua pureza material” (Bergson in DELEUZE, 1987, p. 24). Seu método é, então, uma busca pela matéria pura e pela memória pura.

Deleuze realiza sua interpretação de Bergson desde essa busca dirigida pela intuição. As diferenças de natureza são procuras pelas purezas dos elementos, pela individualidade, pela particularidade onde o misto não se faz mais presente. Mas essa interpretação parece própria de Deleuze e o ponto que sua filosofia se sobrepõe a de Bergson. Se Deleuze utiliza-se desse método para buscar a diferença e na diferença se funda como desconstrução à filosofia da identidade, Bergson ainda não chega a essa conclusão. Sua regressão entende que em algum

ponto elas se separaram, nossos sentidos juntaram percepção e memória, mas, no entanto, depois da diferenciação temos a integração. Aqui retornamos à discussão sobre a duração, “o dualismo é somente um momento que deve terminar na re-formação de um monismo.” (DELEUZE, 1987, p. 27). A partir disto não podemos dizer que Deleuze não haveria de torcer também uma de suas maiores influências. Em *Imagem-Tempo* essa torção aparece enquanto inspiração, porém já maduras quanto às consequências para a representação.

A duração parece ser o ponto de intersecção entre os filósofos. Seguindo a investigação intuitiva de Bergson percebemos o quanto em sua busca pelo real atribui importância ao movimento de divisão e determina-o como duas tendências ao invés de duas coisas.

A primeira vista pareceria que uma diferença de natureza se estabelece entre duas coisas, ou melhor entre duas tendências. Isto é verdade, mas só superficialmente. Consideremos a divisão *bergsoniana* principal: a duração e o espaço. Qualquer outra divisão, qualquer outro dualismo a implica, deriva dela ou desemboca nela. (DELEUZE, 1987, p. 29).

Para Bergson todo o problema da investigação no real se assenta na duração. Dela parte-se qualitativamente e quantitativamente, alargando ou resumindo a matéria. Por sua conta ela representa todas as diferenças de natureza, ela é o espaço onde aparecem as diferenças de grau. Tempo e espaço são as distinções puras que se mesclam e se formam no horizonte da memória como algo natural. Diferenciar as duas matérias é um trabalho minucioso.

Tomemos como modelo uma conhecida figura criada por Bergson: a do copo com água e o torrão de açúcar. A duração própria do evento dessa dissolução tem um lugar próprio. Para descrevê-la em termos concisos, pensemos em um copo com água quando atirado um torrão de açúcar ao mesmo. A mistura em algum momento se dissolve e parece aos nossos olhos a mesma composição. A imagem que fazemos destes eventos não nos permite distinguir quando um evento se inicia e termina, tampouco o que faz parte de um elemento e o que faz parte de outro. Enquanto essa mescla se faz presente é impossível a distinção, embora sabemos que ela exista e mesmo quando o turbilhão da mistura se assentar podemos ver as duas diferenças.

Também há uma duração dentro de um espaço, com ritmo próprio, com seu tempo, com sua maneira de ser. O tempo dentro desse espaço – o copo de água – que assiste seus elementos se movimentar apresentando suas diferenças de grau e intensidade revela um sentido mais amplo. Deleuze assim a entende:

Significa que minha própria duração, tal como a *vi*, por exemplo, na impaciência de minhas esperas, servem como revelador de outras durações que batem com outros ritmos que distinguem em natureza da minha. A duração é sempre o lugar e o meio das diferenças de natureza, é inclusive o conjunto e a multiplicidade das mesmas; a duração só há diferenças de natureza, enquanto que o espaço não é mais que o lugar, o meio, o conjunto das diferenças de grau. (DELEUZE, 1987, p. 30).

A duração é a fortuna da imagem, a síntese do método intuitivo de Bergson. Há uma matéria e memória enquanto divisão, diferenças de grau e intensidade, de percepção-objeto-matéria e suas conexões, mas que se encontram dentro do espaço em que ocorre a duração. É uma metodologia mais espacial do que em função do tempo. A duração da metamorfose do copo de água com açúcar nos sugere que existe um ponto em que o estado natural não pode mais aparecer. Quando a ciência nos obriga a enxergar abaixo das diferenças de grau estamos em contato com um absoluto. Bergson conclui que a duração é absoluta.

Em isto consiste a transformação da intuição como método. Ela não é a duração mesma, ela é o movimento que nos joga para fora da duração. Como se existisse uma força propulsora que ejetasse o objeto para fora do copo com água e o torrão de açúcar. Com a intuição como método a duração é uma simples experiência psicológica, “podemos perceber tantas durações quanto queremos” (BERGSON apud: DELEUZE, 1987, p. 31). Se constitui assim, para o filósofo, como um poderoso instrumento contra a ilusão de conhecimento.

Mergulhando a fundo na intuição ela segue três proposições: ela é problematizante, é diferenciante, e por fim, temporalizante. Primeiro ela critica os falsos problemas. Em função de seu método ela segue as linhas que se distanciam e denuncia os falsos tanto quanto a invenção dos verdadeiros – as questões colocadas como ontológicas, por exemplo. Deleuze aponta seu caminho que vai à trilha da divisão. Enquanto problemas que seguem linhas diferentes, por exemplo, inferior e superior, ela demonstra seus cruzamentos e suas distâncias. E terceiro ela está situada em uma linha temporal, pois recortada em um espaço ela segue o fluxo da duração daquele evento.

Parece claro que a intuição é um método eficiente contra a ilusão do conhecimento. Partindo dela, o espaço da duração se torna diferente, problemático e recortado em movimento. O método de Bergson demonstra a face múltipla da duração ao esmiuçá-la e Deleuze acompanha essa crítica em *A imagem-movimento*. A imagem como representação dessa duração é o grande momento da afirmação desse método. “A imagem-movimento, enquanto ‘mancha colorida’, tende, nesse caso, aos vazios bergsonianos, ao nada, que, em síntese, é o que realiza

todo o movimento.” (MARCONDES FILHO, 2018, p. 41). E a duração revela também sua própria virtualidade. Nos primeiros pensamentos de Deleuze sobre a imagem e a duração ela aparece entre duas instâncias. Signo e sujeito. Objeto e significado parecem recortados entre si colocando a “alma em movimento” cada qual com sua metade. No livro *Proust e os signos* e também *Diferença e repetição*, o autor escreverá que o “sentido por si mesmo não se reduz ao sujeito; mas ele depende pela metade do sujeito, há a essência, como a razão suficiente dos dois outros termos e de sua relação.” (DELEUZE, 1964, p. 111). Aqui os termos são aproximados. Nestas obras essência e imagem podem ser tratados como sinônimos pelo filósofo. Signo-essência-imagem convocando a duração em Bergson.

Convém retomarmos o exemplo sobre a duração do copo de água com açúcar. Com ele em mente seguimos duas proposições que parecem antagônicas para viver no mesmo espaço. A duração é descontínua, mas também, virtual contínua. A duração, por conveniência de Bergson é indivisível, mas sua continuidade é uma virtualidade expressa quando não atualizada. Parece-me que quando recortada a continuidade virtual é indivisível. Seguindo o movimento de atualização contínua ela é divisível e expressa, sobretudo sua descontinuidade. Imaginando a duração do torrão de açúcar se dissolvendo no copo com água podemos entender melhor esse movimento na ideia de virtualidade *Bergsoniana*. Portanto, duração é o movimento da coisa colocada em movimento pelos *affectus*.

Ela significa que minha própria duração, tal como eu a vivo, por exemplo, na impaciência das minhas esperas, serve de revelador para outras durações que pulsam com outros ritmos, que diferem por natureza da minha. E a duração é sempre o lugar e o meio das diferenças de natureza, sendo inclusive o conjunto e a multiplicidade delas, de modo que só há diferenças de natureza na duração - ao passo que o espaço é tão somente o lugar, o meio, o conjunto das diferenças de grau. (DELEUZE, 1987, p. 26).

Substituindo uma intenção natural, um horizonte do mundo para uma “ancoragem” do sujeito. O sujeito que é corpo (o copo com água e açúcar) é afetado pelo signo (que para Deleuze é também e em algum momento imagem) surgindo o encontro das metades que constituem a essência dessa duração e quando colocadas em choque produzem significados. Este último não está escondido no corpo do sujeito, não é um ser oculto que precisa de revelação. O problema da duração retorna assim à divisibilidade. Quando colocado em termos de virtualidade entramos novamente na mistura entre percepção e memória. Deleuze entende a duração enquanto gradual, paradoxalmente descontínua e sua continuidade é virtual porque é paralisada para que se

obtenha seu início e fim dentro daquele espaço em que o fenômeno ocorre. Contudo esse elemento não é restrito a sua visualidade. Imagem é aproximada à essência e ao sentido. De toda forma, mesmo que se deduza o contrário, há uma presença estrutural na imagem capaz de ser percebida pelo corpo do sentido.

É dessa maneira que Deleuze constitui à imagem o atributo de conceito. As figuras isoladas em seu quadro são imagens, ícones, conforme ele destaca no livro sobre o pintor Francis Bacon. Em *Lógica da sensação* a imagem dos personagens pintados são *figuras* – termo usado pelo filósofo – mas não são analisados com as imagens do quadro. É percebido sempre menos e nesta redução é aberta a possibilidade de diferenciação que nos resulta sempre mais. Mais imagem, choque entre corpo e ideia, maior produção de significados. “A ideia, que percorre todas as faculdades, não se reduz, no entanto, ao sentido” (DELEUZE, 1964, p. 201) ela é a superação da dicotomia representacional imagem/representação. A ideia é também o “não-sentido”. Após *Lógica da Sensação* o filósofo da diferença enfrentará seu maior problema, a *imagem* em sua manifestação móvel, representada pelo cinema.

Portanto, procuramos situar até aqui breves noções do que Deleuze chama de imagem. Contudo, aplicamos à construção deste largo conceito suas posições quanto à formação da imagem. Situamo-la levando em conta as formações no pensamento, conforme começamos a analisar com Kant. Mas, entendemos que as noções do filósofo são móveis e precisamente o termo imagem aparece vinculado aos nomes que mencionamos nos parágrafos anteriores. Signo, essência, ideia, produção de sentidos em algum momento se vinculam ao nome imagem. Mas, precisamente em *A imagem-movimento* o termo ganha *status* de conceito. Transformado anteriormente, conforme operamos aqui, a imagem liga-se à duração de Bergson. Os estudos das divisões entre movimento e tempo são importantes para compreendermos as explicações taxonômicas de cortes móveis no próprio corpo duracional.

1.3 – As imagens do cinema

A análise sobre o cinema também procura a inconstância característica do movimento e da duração que é classificada como uma ilusão psicológica. Quando se utiliza da filosofia de Henri Bergson, mais precisamente de *Matéria e Memória*, ele constrói a teoria sobre o funcionamento do esquema sensorio-motor. Ele não realiza isso por meio da extração da metafísica do autor, mas pelo fato de Bergson ter invertido sua mecânica. Extraído o dado

material da natureza, enxergando o tempo como uma duração que só pode ser compreendido quando nos instalamos em sua singularidade. Bergson está preocupado com a duração das emoções, das sensações e serve para a ideia *deleuziana* de destronar a representação. A palavra “moderno” aplicada aqui é especificada como desconstrução desse sensório-motor e do naturalismo dos filmes clássicos, serve como uma gênese da imagem. Em *Diferença e repetição* ele deixa isso mais claro:

Eis por que não falamos dessa ou daquela imagem do pensamento, variável segundo as filosofias, mas de uma só Imagem em geral, que constitui o pressuposto subjetivo da filosofia em conjunto. Quando Nietzsche se interroga sobre os pressupostos mais gerais da filosofia, diz serem eles essencialmente morais, pois só a Moral é capaz de nos persuadir de que o pensamento tem uma boa natureza, o pensador, uma boa vontade, e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro. (DELEUZE, 2018, p. 182)

Assim, a tomada pelo princípio da crítica de uma imagem que erige o verdadeiro e o bom, bem como o acordo equilibrado entre as faculdades do saber, são essenciais para se compreender o propósito dos livros de Deleuze dedicados ao tema. Contudo, ressaltamos que a definição acima expressa, não é a mesma em seus elementos mais fugidios das imagens destacadas nos dois livros. A inspiração primeira desses detalhamentos é a duração *bergsoniana*. Ele explica que as separações são objetos de nossa mente, sua coesão e partilha se dá por “qualidades sensíveis”: “não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, só percebemos o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber” (DELEUZE apud: MACHADO, 2009, p. 273-274). Nossos interesses externos formam imagens e traduzimos de acordo com nossas limitações ideológicas e formações *a priori*. Por isso as categorias são desconstruídas em esforço contínuo nas duas obras do filósofo dedicadas ao cinema, que veremos a seguir.

As imagens opostas a esse pensamento *nietzschiano* obedecem a um padrão conceitual. Elas são pensadas como recortes fixos, instantâneos, estáveis, etc. Estão ligadas ao princípio *cogitatio natura universalis* e essencialmente em desajuste ao que conhecemos vimos até aqui. Neste princípio o pensador é desinteressado em seus fins para estabelecer a verdade, descobrir o que é o bom e formular a imagem dogmática do pensamento. O filósofo orienta nosso olhar em que a “forma mais geral da representação está, pois, no elemento de um senso comum como natureza reta e boa vontade” (DELEUZE, 2018, p. 181). Ao descobrir o domínio do

transcendental, Kant abre um caminho para a devassa da imagem dogmática e a penetração na diferença e no desacordo entre as faculdades. Logo, ele não vai mais à fundo, pois, decalca a transcendentalidade ao empírico e a induz à apreensão do fenômeno diferente. O caminho aberto pelo filósofo alemão é logo trancafiado em nova reconhecimento. A partir da distinção de Nietzsche a reconhecimento parece não se adequar a essa nova valorização e imagem do pensamento.

Inspirado nesses pressupostos, Deleuze persegue a formulação de uma imagem constantemente móvel. Essa configuração não pode ser apresentada pela literatura quando o trabalho com Proust é publicado, na mesma década que *As palavras e as coisas* do “novo cartógrafo da cidade”, Michel Foucault. Possivelmente não há maturidade para a revolução teórico-metodológica que aconteceria anos mais tarde. Com o trabalho sobre a pintura de Francis Bacon, *Lógica da sensação* notamos um aprofundamento nessa imagem. Para apontar à imagem uma certa mobilidade há um isolamento da *figura* e partindo disso entram em choque elementos dos sentidos. Destaca-se o conhecimento *a priori* e sua desvelação é anunciada. Somente o cinema pode-se ajustar perfeitamente na demonstração da duração e de uma nova teoria da representação. Em conexão com o que escrevemos anteriormente a revolução que Bergson propõe na teoria da representação é radical.

Acenaremos, primeiramente, para três distintas experiências ligadas à imagem trabalhadas por Deleuze. De acordo com o que afirmamos anteriormente, evidenciamos a imagem dogmática do pensamento, a imagem do estudo pictórico com a pintura de Francis Bacon e por último a que nos interessa, a imagem cinematográfica que, nos parece, carrega o projeto mais radical do filósofo e que melhor se relaciona ao nosso empenho de pesquisa. Ao rejeitar a formulação da imagem dogmática e revelando seus aspectos morais ele denuncia a administração insossa da atividade do pensamento que provoca o deslocamento da vida. Ademais, em *Diferença e Repetição* já estão expostos a essência dessa imagem do pensamento em sua procura pela pureza de suas formas: “e saber se essa Imagem não traí a própria essência do pensamento como pensamento puro.” (DELEUZE, 2018, p. 184) Na medida em que essa imagem se formula ela determina uma repartição no empírico e no transcendental.

Ele propõe para a destituição de uma imagem dogmática e sua substituição pelo “homem ascético” *nietzschiano*, sendo aquele que afirma a vida. O pensamento dogmático enfraquece a vida, torna o sensível doente, sem potência e sua recusa instala esse novo pensamento sem imagem no movimento do devir. É preciso atuar na disjunção entre esse transcendental e o empírico e elevar as tensões sobre esse modelo aplicado à imagem. Instituir

o *não-ser* ao passar pelos *signos* e pela desfiguração da pintura *baconiana*, chegando à imagem-tempo parece um caminho utilizado para destituição dessa repartição aplicada à imagem. Impulsionando a reflexão de Deleuze, a desfiguração do pintor “é também o princípio mais geral a determinar o conjunto das relações da imagem-tempo direta.” (DELEUZE, 2005, p. 161)

É nessa imagem que Alain Resnais compõe o que se passa em torno da imagem, o plano anterior a ela e seu interior. É quando ela escapa da nova reconhecimento do movimento e se torna imagem-tempo. A topologia do tempo que interessa, a criação da matéria do tempo, destituindo seu ponto fixo. A revelação da imagem-cristal compõe a potência da falsidade e da estrutura desse novo tipo de imagem. Ela obedece a três elementos: o orgânico, a relação real e imaginário e, por fim, a narração. Ela está além da imagem-ação, desmoronando o esquema sensorio motor. A imagem-ação se manifesta em “resoluções das tensões de acordo com a distribuição dos objetivos, obstáculos, meios, desvios... A forma abstrata correspondente é o espaço euclidiano, pois este é o meio no qual as tensões se resolvem” (DELEUZE, 2005, p. 157). Essa última imagem entra em crise pois: “o tempo é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço. Também, por mais resolvido que esteja, ele continua em princípio a ser um tempo cronológico.” (Idem).

Assim, Deleuze pode recusar com maior precisão e veemência o *corte instantâneo* e substituí-lo pelo *corte móvel*. Há um reconhecimento imediato sobre a constituição desse “novo objeto”. É um dado imediato: seu movimento. Bergson havia permitido a compreensão da duração como um *todo aberto* que se transforma qualitativamente. O movimento tem “duas faces, de alguma maneira. De um lado, ele é o que se passa entre os objetos ou partes, de outro lado ele é o que exprime a duração ou o todo.” (DELEUZE, 1983, p. 22) E nessa imagem o movimento ainda está subjugado ao cronológico, mas por meio da duração reafirmando a composição de um todo. Bergson a inscreve nas acepções analogamente ao compreender o funcionamento da produção de imagens no cérebro, destacando a assunção da imagem-movimento:

O movimento realmente existe aqui, com efeito, está no aparelho. É porque a película cinematográfica se desenrola, levando sucessivamente as diversas fotografias da cena a darem seguimento umas às outras, que cada ator dessa cena reconquista a sua mobilidade: ele enfileira todas as suas atitudes sucessivas no invisível movimento da película cinematográfica. (BERGSON, 2005, p. 330)

Assim, como o aparelho sensorio-motor nos remete ao movimento eterno do mundo, da

potência virtual do devir, o cinematógrafo também se realiza nesse artifício. Nos colocamos no exterior desses devires e nos desvinculamos da imagem interior para viver no fora. Pensamos assim reconstruir sua virtualidade, antecipando-nos como faria o cinematógrafo da “imagem-movimento”, e procederíamos como tal.

A continuidade incessante das coisas nos escapa e a paralisia das imagens nos detém mentalmente em um acontecimento, quando nos fixamos “nos cristais” de açúcar quando o copo está agitado – por exemplo. Quando uma imagem aparece como um todo se tem um conhecimento metafísico de uma ideia do completo, do indivisível. Entretanto, há dois elementos do movimento: o espaço pelo qual percorre o elemento e atribuímos-lhe uma divisível existência em consideração ao lugar que ocorre este percurso. O outro elemento diz respeito ao que acontece em nosso consciente. Estabelecendo divisões simultâneas do percurso deste espaço prendemo-nos às intensidades desse movimento, sua qualidade e duração deste percurso. Abandonamos a extensão no espaço/tempo para privilegiar a qualidade e não sua quantidade. Na continuidade, sua duração coexiste sendo “essa coexistência consigo mesmo. Se o passado não fosse passado ao mesmo tempo que presente, ele jamais poderia se constituir, nem ser reconstituído a partir de um presente ulterior.” (MACHADO, 2009, p. 277). Somente por meio do método intuitivo captamos a coisa e instalamo-nos nela. Assim, as imagens são apreendidas na totalidade ao mesmo tempo em que construímos uma duração para as coisas. Relacionando o conhecido exemplo, Deleuze, convoca as diferenças do torrão de açúcar que se dissolve em um copo com água. A natureza dos três elementos distingue-se no decorrer do evento. A continuidade é uma ilusão.

Ademais o aparelho cinematográfico reconstitui o movimento em posições no espaço e no tempo. Deleuze revela que esses problemas como lidos por Bergson são reproduções do que ocorreria no corte móvel. Já se justifica sua posição quanto ao movimento abstrato deste corte do qual Deleuze se valerá. Em consonância ao movimento da imagem e seu próprio desabrochar nas teorias expostas nos livros de Deleuze, ela firma-se como principal arquétipo condutor de suas ideias. Ilustram sua adaptação à teoria de Bergson ao percurso essência-sentido/signo-figura-imagem. Das primeiras imagens até o ápice do primeiro livro com a “imagem-ação” o filósofo da diferença chega ao topo. O limite entre a figura do pensamento e a imagem sem pensamento que ele só concluirá com a *imagem-tempo*. Reforçamos uma divisão virtual, quando no primeiro livro sobre o cinema proclama uma arte da ação comprometida com o processo de encadeamento das imagens. Por meio das ideias ele

pensa a concepção da duração atrelada a uma devir. Critica as formas que isolam os conceitos e tomam as visões congeladas como imagens de uma realidade imutável. O recorte que ligava essas imagens ao tempo são cortadas e começam a se confundir com o próprio domínio conceitual.

Em *Diferença e repetição*, Deleuze afirma: o possível como “imagem do real, e o real como semelhança do possível. Eis por que se compreende tão pouco o que a existência acrescenta ao conceito, duplicando o semelhante com o semelhante.” (DELEUZE, 2018, p. 298). O instante seguinte da duração preso à percepção viciada de sua semelhança, eterno e indiferente ao movimento das coisas. Eis que a diferença se manterá represada ao geral que opera relegada à incompreensão do mecanismo cinematográfico. Vinculando elementos do devir, tomando as formas pelo espírito, a essência das coisas. A imutabilidade do eterno, da verdade paralisada, recusa o movimento, colocando-o ao mundo da degradação das coisas que movem e não refletem a imagem eterna do pensamento. Em consonância ao propósito movente, Bergson escreve: “as mudanças que se produzem de um momento para outro já não são, por hipótese, mudanças de qualidade; são variações quantitativas [...]” (2005, p. 359).

Se a imagem da ciência dos antigos, passando por Descartes e os contemporâneos reflete o interesse pelo imutável, Deleuze circunscreverá seu interesse imagético na criação. Se a filosofia é a imagem recortada deste movimento eterno das coisas, o filósofo da diferença se aproximará da criação. A ciência das coisas que prendem o mover eterno se opõe à criatividade do filósofo que se vale dos elementos do artístico para subverter o significado das coisas. Desprender-se da duração absoluta *bergsoniana* é afirmar sua autonomia criativa, mudando, dividindo, revelando as transformações nas perspectivas dos objetos. Se se transformam, mudam de qualidade o tempo todo e é dessa maneira que o cinema não é um mero reproduzidor de ilusões. Ele opera no corte móvel se aproximando de uma ontologia, mas indo além do significado filosófico da palavra.

A qualidade dos notáveis instantes que o cinema desvincula do movimento, estabelece a potência do Ser unívoco de uns momentos quaisquer elevados à sua própria existência. O ser do próprio cinema habitando a zona de charco, uma ontologia pantanosa que não coincide com as ontologias da ciência. Tampouco coincide – no máximo se vale dos recortes cronológicos, porém, sem se comprometer com o movimento virtual seguinte – da ontologia de André Bazin. Esse movimento que descola de Bergson é aprofundado em *A imagem-tempo*, quando vemos a quebra dessa relação, quando o cinema de vidência aparece descrito na imagem direta. Essa

imagem se inscreve em uma lógica do pensamento que proclamou distância do encadeamento dos diagramas e se construiu mais próxima de uma imagem estilhaçada, metafórica. E ela é extensiva no tempo.

O primeiro estudo de Deleuze sobre as imagens ergue tipos de categorias que se relacionam às identificações de Espinosa. O filósofo de Amsterdã crê que os mundos vistos são em verdade um só. Contudo, um mundo enxergado sob diferentes atributos. Daí a inspiração na categoria dos signos com os gêneros deles se adaptado às imagens em Deleuze:

[...] da imagem-percepção, é aquele em que a matéria bruta detém a luz emanada de outros corpos e moléculas. A partir daí, um nível derivado, o da imagem-afecção, é aquele em que o ser (o vegetal) é incapaz de se mover e sofre afecções apenas passivas. No nível seguinte, animal, o ser é capaz de se mover e agir em seu ambiente e pode realizar dois tipos de movimento: um, de caráter associativo, patogênico, em que ele devora seu meio até que este se esgote (estágio imagem-pulsão); e outro, em que ele opera um modo de funcionamento mais equilibrado, adaptando-se ao ambiente e realizando a imagem-ação, o que Deleuze chama também de “síntese ativa” [Pamart, 2012, p. 94]. Nos dois primeiros tipos somos afetados, nos dois últimos alteramos nosso entorno. (MARCONDES FILHO, 2018, p. 51)

Inspirados nas categorias de Espinosa eles são aplicados à forma como se faz cinema e suas transformações. O corpo se move na extensão do espaço em consonância ao tempo do atravessamento. Os signos indicam um movimento empírico, ainda não vetorial nem ótico-sonoro, mas motor. Nessa imagem clássica há uma clara separação entre nós que vemos e aqueles que agem em cena. Mobilizando nossa razão para entender, sentir quando entramos em acordo e levamos à transcendentalidade para o empírico. Parece o rascunho do trabalho do filósofo na próxima imagem. A gestação dessa nova imagem faria nascer a superação de um paradigma transcendental. Ela se concretizaria no segundo livro, mas já ensaiada na imagem-ação, última investigada.

A transformação qualitativa é ilustrada em Roberto Rossellini, com situações puramente óticas se contrapondo a situações sensório-motoras. E também caracterizada no cinema de Alfred Hitchcock gerando a crise do sensório-motora. Os personagens veem a imagem-ação, mas essa não necessita dele para acontecer. A subjetiva da câmera se torna a nossa entrada no filme fazendo o papel de espectador tanto quanto o personagem que observa a ação transcender à sua revelia. A subjetiva imagem penetra nos sonhos do personagem, em seus fantasmas, operam na dissincronia e no descolamento do som e imagem. Seus signos são insubmissos aos interesses dos manipuladores do filme. A profusão deles tornam os desdobramentos do real em

direção ao infinito. Ultrapassando o pensamento, transcendendo a percepção apresentando a profundidade do tempo. Ela atua secundariamente, é mais perambulação e vidência. Ela nos força a pensar.

A quebra do sensório-motor é inauguração de uma experiência visível conduzida pelo choque. Retomam-se as imagens de que falamos com Nietzsche, Bergson e a transcendental imagem da diferença. Esse cinema é pensativo e comunica-se com o encontro dessa memória logo após o filme. O choque não reduz o acontecimento ao instante em que, por exemplo, o fotograma captou a eclosão. Na transição de uma imagem à outra a potência do falso e do ascetismo *nietzschiano* estará mais presente. A imagem-cristal revela um desmoronar do esquema que acomoda as imagens. Em outra figura, pode-se afirmar o desmoronar de um acordo harmonioso da ação e do encadeamento do pensamento fixo. Deleuze revela:

As situações sensório-motoras deram lugar a situações óticas e sonoras puras às quais personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir “enxergar” o que há na situação. É a condição dostoiévskiana como Kurosawa a retoma: nas situações mais urgentes, *O Idiota* sente a necessidade de ver os dados de um problema mais profundo que a situação, e ainda mais urgente (do mesmo modo na maioria dos filmes de Kurosawa). Porém, em Ozu, no neorealismo, na *nouvelle vague*, a visão não é mais sequer um pressuposto acrescido à ação, uma preliminar que se manifesta como condição, ela toma todo o lugar e faz as vezes da ação. Então o movimento pode tender a zero, a personagem ou o próprio plano permanecer fixo: redescoberta do fixo. Mas, não é isso que conta [...] O que conta é que as anomalias do movimento se tornam o essencial ao invés de serem acidentais ou eventuais. [...] a narração cristalina vai quebrar a complementaridade do espaço hodológico vivido e do espaço euclidiano representado. (DELEUZE, 2005, p. 157-158)

As conexões que, segundo Kant, muito as faculdades se esforçaram por realizar são perdidas e reveladas à sua falsa imagem. O espaço ao enlace temporal também se dissolve. As tensões e resoluções, as tramas e desenlaces são despegados de seus objetivos e obstáculos. Os desvios são tão importantes quanto os meios e as imagens cristalinas são prolongadas perdendo-se as conexões de causa e efeito. O tempo, ou sua representação direta, coloca em crise a noção de verdade, uma vez que a mesma é reflexo da conexão espaço-tempo. A tela é grafada sem uma imagem-central, arranhando com movimento *anexatos, assignificantes*, descolados de uma função de narração. Descentralizada, ela revela sua espiral sem conexões com o fundo, frente ou sombra de uma imagem representacional.

A imagem é, assim, matéria pura, mais que representação do mero empírico do esquema

do pensamento que erige a verdade. O *bergsonismo* propõe as imagens como seres em si. O plano de imanência é constituído pelas partes, as imagens são esses infinitos componentes da totalidade existente. A situação óptico sonora desse cinema moderno revela a imagem direta, sem metáfora, exprimindo seu horror e seu intolerável com todos seus excessos. O corpo-sujeito comunica seus signos a partir de sua presença, através de sua perspectiva. No entanto, ela só é percebida de modo fragmentário. Não seria pensar o detalhe como uma nova fórmula cartesiana, uma retomada, invertendo o grande pelo pequeno. Para tal, é preciso confrontar os autores e esclarecer a tênue linha que os separa, bem como a atingir o espaço de diálogo e torná-lo fecundo enquanto crítica aos regimes de pensamento sobre a imagem em que o cinema está instalada e constantemente reinstalada.

O recorte do cinema é composto por temporalidades vividas pelo sensível, se prolongam, se anulam, comunica e faz pensar. As circulações dos afetos, os fluxos, vibrações e choques faz aparecer o tempo na tela. “A coisa e a percepção são uma única e mesma coisa” (DELEUZE, 1983, p. 93). A imagem do enquadramento é matéria em si. Está aparente a forma como ela se relaciona com todas as outras, como ela reage e vibra. A memória complementa o caminho da coisa-imagem evidenciando sua propriedade contraída, legível. As ações em movimento já se constituem diferentemente das imagens dos trabalhos anteriores de Deleuze. A imagem da figura *baconiana*, ou do signo *proustiano* não se comunicam na mesma razão do cinema. Esta última já trocou seu estado e persiste em constante possibilidade de troca, como se estivesse gestando algo que a substitua. Concludentemente a pintura estaria à espera desse movimento. Vertov teria parcial razão ao afirmar a aliança entre movimento “real” com a câmera. O cinema seria a única arte capaz de se ajustar ao mundo em seu próprio curso.

A imagem do cinema estaria alinhavada nas pinceladas *baconianas* para fugir do clichê. Percorrendo uma rota de distanciamento com a imagem clássica, do pensamento dogmático e enfraquecido do “Eu penso” como o princípio geral da representação. Os simulacros que enfraquecem a vida são colocados diante imagens que elevam a capacidade de ver ao limite. Essa imagem clichê nos faz perceber sempre muito menos, nunca diretamente a imagem, pois nosso interesse determina aquilo como devemos mover o objeto. Devido aos “nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas [...] percebemos apenas clichês.” (DELEUZE, 2005, p. 31). Mas, a situação óptica-sonora quebra a atividade sensorio-motora e percebemos a imagem inteira, direta do tempo. Reconhecendo a potência do falso na dessemelhança e, portanto, no pensamento da diferença. Após *A imagem-movimento*,

o filósofo adiciona importantes considerações à subjetividade das imagens. O conceito de signo acompanhado da palavra “choque” provocando então os sentidos e o movimento intelectual do pensar. Ainda que imagem esteja ligada ao signo ela não é, linguisticamente falando, uma semiótica. Mesmo com a aparência admitida por Bergson e Deleuze. As imagens precisam de outras imagens como que se a anterior estivesse grávida da imagem que virá em seguida. O signo está mais ajustado à dinâmica em movimento da vida em seu próprio fluxo. As coisas, os choques que elevam os sentidos, o plano de imanência, tudo em constante movimento.

Assim, as imagens do cinema efetivam a potência da imagem de um pensamento que antes, em *Diferença e Repetição*, tentou afirmar um pensamento sem imagem. Enquanto a representação de um pensamento que ajustam as faculdades:

[...] a fonte destes elementos e a unidade de todas estas faculdades: eu concebo, eu julgo, eu imagino e me recordo, eu percebo – como os quatro ramos do cogito. É precisamente sobre estes ramos, é crucificada a diferença. [...] só pode ser pensado como diferente o que é idêntico, semelhante [...] Eis por que o mundo da representação se caracteriza por sua impotência em pensar a diferença em si mesma. (DELEUZE, 2006, p. 201)

Na condução dessa oposição à imagem clássica representacional que o cinema instala a imagem suspensa. Uma visão pura da diferença, que eleva a imagem ao limite do sensório-motor e o suspende. Essa imagem moderna é uma contraposição ao pensamento dogmático da imagem clássica unificadora e impotente. A imagem de inspiração *nietzschiana* destituída dos clichês e da moralidade instalando os corpos em movimentos revolucionários. A visibilidade de Bacon aos espaços narrativos que cercam a imagem colocando-a como cópia fiel da realidade recebe uma profunda descaracterização. Por isso a obra do pintor inspira o nascimento da imagem cinematográfica moderna, segundo essa leitura. Embora em *Imagem-movimento* já apareçam os fundamentos dessa imagem destituída da semelhança é em a *imagem-tempo* que retornamos às figurações *baconianas* para erigir a potência do falso liberando as faculdades de realizarem os acordos defendidos pelo kantismo.⁵

Neste segundo livro de Deleuze dedicado ao cinema, os enunciados são novidades exploradas um pouco mais. Distanciando-se mais de Bergson, ele entenderá que percebemos

⁵ Ressaltamos aqui as definições e abordagens daquilo que se repete no capítulo como o *kantismo* estão em concordância com os intérpretes de Deleuze que utilizamos para traçar seu caminho teórico até o estético que converge em Kant. Reforçamos, neste capítulo, um acesso ao estético passando por Nietzsche e em algum momento por Bergson e as interpretações de Kant, aqui descritas – embora muitas vezes ressaltadas no texto – fazem parte dessa tradição de leitura da qual Rancière não faz parte.

sempre menos. Acentuará a crítica ao dogmatismo do pensamento – no qual este exercício natural de uma faculdade nos conduziria ao verdadeiro – e afirma o poder criativo do devir. A ação dos clichês é marcante em nossas crenças ideológicas e situações que vivenciamos *a priori*. A percepção ordinária é a menor, aquela povoada de clichês, de choques que promovem sentidos dispensados pela memória imediata, que se desarmonizam. Diretamente o que aquele choque produzido pelo movimento vem sempre menos, “nós percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou antes o que nós temos interesse em perceber em razão de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas.” (DELEUZE, 1987, p. 32). Em torno das imagens notamos aquilo que os enunciados promovem, sua influência sobre o meio, seus classificados sociais, ideológicos, etc. Segundo o autor isso nos torna uma civilização inserida no significado de clichês, somos corpos-sujeitos que a partir do encadeamento sensório-motor reforça e esconde o que aquela própria imagem tenta burlar, o corpo das ideias clichês.

Esse é um estudo fora do universo singular ao qual a imagem pertenceria. É uma ideia estética geral da imagem. É conclusiva a ideia de que a imagem penetre na língua, nos discursos. A imagem pura não é possível pois sua existência é marcada por outras linguagens. Ela é matéria de um processo, não uma matéria resultante daquele choque que falamos anteriormente. Pelo seu corpo areado é furtiva ao nosso olhar, mas também capaz de furar a memória. Capaz de libertar a razão e dilatar o corpo extensivo do tempo. Parece razoável afirmar que Deleuze conclui que a imagem é furtiva ao conceito tradicional de representação. É neste segundo livro que o golpe mais violento contra a representação é projetado na filosofia do francês.

Exemplificamos como *A imagem-movimento* e o segundo livro do autor sobre cinema estão ligados. Também que ele dará o passo mais efetivo diferenciando duas matérias cinematográficas, duas imagens distintas e nestes dois livros estão coordenados em duas classificações distintas. Sobretudo na crise da imagem-ação que percebemos a passagem para a cristalinidade das imagens seguintes. O soerguimento do falsário já está propriamente ligado a Nietzsche. Como ela construirá o caminho necessário para a transposição de uma imagem que revela o tempo. Como a arte cinematográfica se ajustará em tempo ao próprio desenrolar da vida, da memória e das várias situações que envolvem o sensório-motor do homem. Fará algumas conclusões iniciais e articulará exemplos para percebermos como ele pensa essa segunda categoria de imagens como desarticuladora daquela inicial tese que elaboramos aqui, da concordância das faculdades de julgar quanto às obras de arte.

Pois bem, feitas essas considerações iniciais prestemos atenção aos primeiros exemplos de Deleuze quanto a manifestações desse falsário. A liberação de cada potência particular sobre os enunciados que antes só fazem ver furtivamente a identificação com a semiologia. Valendo-se de algumas das teses de André Bazin que dividirá aquilo que poderia ser considerado cinema enquanto seu olhar e compromisso artístico, bem como a atenção a sua linguagem, de antemão se colocou o que é moderno e aquilo que seria ultrapassado. Nesse sentido, a arte cinematográfica se estabeleceu na década de 1940 com a chamada “profundidade de campo”, “dimensão de espera”, dentre os mais importantes mecanismos elencados por Bazin. Abandonar as identificações e liberar os simulacros. Perturbar o homem verídico instituindo os falsários em cada personagem. Tanto “os investigadores, as testemunhas, os heróis, inocentes ou culpados participarão da mesma potência do falso” (DELEUZE, 2005, p. 164). O interesse seria em captar os instantes sempre fugidios e lançá-los à eternidade. A sequência do que seria passado encadeando-se no futuro é abandonada, fazendo-se valer de proposições menos rígidas quanto a constituição das conexões que deverão ocorrer. Esse tempo é dilatado, quebrado e descontínuo, quando o que está fora da imagem perde a sequência com o seu desenrolar. As potências dessa nova construção se iniciaram em *Cidadão Kane* (dir. Orson Welles, 1941). O filme estadunidense foi dirigido quando Welles tinha apenas 25 anos. A impressionante construção de encadeamentos e sua decupagem recheada de ângulos incomuns, vale todas as menções e reconhecimento que o filme já possui. Contudo, ela é uma obra de arte essencial para compreendermos a teoria da *imagem-tempo*. Se o tempo é volátil na obra temos uma invenção na narrativa do cinema importante para explorar outras possibilidades de interação entre as personagens, de desenrolar do roteiro, direção e movimentação de câmera que deverá refletir quanto ao estado mental dos intérpretes.

A abertura é icônica nesse sentido, em meio a todos a percepção visual de abandono de Kane, a câmera desliza pela propriedade do magnata do ramo de comunicações e seu quarto não foge do quadro. Aquele passado parece submergir no acerto final quando os flocos de neve se espalham pelo chão. Alinhado aos princípios do ascetismo *nietzschiano* [...] o “mundo verdadeiro” não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. (DELEUZE, 2005, p. 168). As descortinações desembocam no close-up dos lábios proferindo a palavra *rosebud*, em seguida seu último suspiro. As testemunhas se lançam à responder a pergunta do repórter encarregado de esmiuçar a vida de Charles Foster Kane. A palavra conduz-nos até o passado e lances de sua vida tomam os

instantes de investigação. As longínquas memórias de Kane na infância se intercalam aos *insights* dos personagens em lembranças um tanto desconexas. Por meio do enigma *rosebud* nenhuma das respostas parece resolver o problema: quem foi Kane? Mas, Welles está anunciando que “a verdade” é inacessível e aposta na impossibilidade de julgar a vida:

O mundo verdadeiro supõe um “homem verídico”, um homem que quer a verdade, mas tal homem tem estranhos móveis, como se ele escondesse em si outro homem, uma vingança: Otelo quer a verdade, mas por ciúmes, ou pior, por vingar-se de se ser negro, e Vargas, o homem verídico por excelência, parece por demasiado tempo indiferente à sina de sua mulher, inteiramente ocupado nos arquivos juntando provas contra seu inimigo. O homem verídico não quer finalmente nada mais que julgar a vida, ele exige um valor superior, e bem, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade. À maneira de Nietzsche, Welles não parou de lutar contra o sistema de julgamento [...] (DELEUZE, 2005, p. 168)

O exemplo de Welles é orgânico para a teoria de Deleuze pois demonstra a ineficácia do exame cronológico, recuando do presente ao passado ou deste até o momento atual. Nada funciona na conexão inadequada dos acontecimentos. Outras perguntas e respostas são maiores e parecem tomar a cena, enquanto aquela original questão não se faz mais tão importante. Algumas pessoas da vida de Kane não demonstram sequer interesse em responder àquela pergunta, desdenhando da mesma. Mas, certamente que esse momento inseparável da vida de Kane se interpõe nas faces paralelas da existência de uma vida. O tempo se dilata, recua, demonstra-se móvel, inorgânico. Aquela memória da qual ninguém parece ter acessado, ou mesmo observado sua importância assaltou o magnata em seus últimos momentos.

O passado de Kane se torna indecifrável, ele se move no passado, mas seu presente é estático. Não podemos saber quem ele foi. As dimensões de passado que se movem abrem infindáveis possibilidades. Conclusões sempre desfeitas, ambíguas, contrapõem-se à lógica dimensional com a qual resolvemos. A história necessita de um encadeamento, de vínculos, mas a imagem as rompe fazendo um lapso entre o significado de uma para sua próxima. Entre o real e o imaginário permanecem lacunas, as fronteiras se alargam quanto mais se aproximam delas até o ponto da indiscernível presença do tempo. Passado presente, virtualidade do tempo. É como se Kane falasse por Welles: “não existe valor superior à vida, a vida não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a “inocência do devir”, para além do bem e do mal...” (DELEUZE, 2005, p. 168).

O tempo é quem desenha a cena. Ele é o senhor do movimento. Percebemos que no

bergsonismo o movimento ocasiona o desenvolvimento do tempo. Os filmes clássicos não cansam de manifestar essa tendência. A ilusão do pensamento se sente mais confortável quando o tempo é subordinado ao movimento. Inúmeros exemplos no cinema clássico identificamos a contração do tempo para se ajustar ao movimento do personagem e da história. Mas, a imagem direta do tempo é quem recorta a imobilidade do personagem e o faz se movimentar por uma indefinida zona de memória. A arquitetura do tempo é imprecisa, volátil, alarga-se e acelera, as imagens são desconexas e insuportáveis à nossa necessidade de capturar a “realidade”. A ilusão psicológica do movimento de reunião e dissolução pode ser perigosa. O tempo subordinado a esse movimento não suporta a revelação feita pela *imagem-tempo* que as lacunas são aberturas de passagem. Fissuras de rupturas com a ilusão de imobilidade e continuidade sem interstício. A fragmentação que vem por bem a perturbar a conexão clara e retilínea da *imagem-movimento*.

Rosebud é esse mistério anódino que permite deduzir que existe uma área de fuga desconhecida desse magnata. Embora, seus personagens sem qualquer surpresa decretam que algo sem importância foi dito por Kane, nós espectadores somos colocados diante a reveladora imagem da Rosebud queimando nos restos de materiais sem significado aparente na imensa propriedade de Xanadú. Com tantos materiais a serem descartados ninguém encontraria o lapso de uma passagem de vida reservada aos momentos finais de Kane. O brinquedo de esqui que aparece no princípio do filme se conecta ao final e uma camada da memória do personagem continuaria inacessível como tantos outros objetos da vida de qualquer pessoa. A verdade sobre alguém não se resume em uma autópsia do passado por meio de investigações de sintomas e chaves heurísticas que nos ajuda a compreender a totalidade dessa ou daquela pessoa, dessa ou daquela época. Charles Foster Kane acessou parte de sua memória remota, talvez os dias de sua infância com sua mãe trariam de volta qualquer significado perdido. Como tempos memoriais paralelos de muitos presentes que se passaram e continuam a ser acessados, também partes que se passaram são perdidas no contínuo produzir de imagens mentais. O tempo traz e leva infinitas possibilidades enterrando a pretensão deste dado momento presente de reunir a totalidade de um instante.

Ajustamos essa recusa na formação de polos à própria teoria da diferença. Ao que parece é uma abordagem bem mais profunda, mais radical e com uma divisão mais acentuada das naturezas diferenciais. A representação, quando muito, permite um olhar para o negativo, aquilo que é oposto em uníssono a toda matéria.

A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença. A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; ela mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. (DELEUZE, 2018, p. 86).

A leitura da representação que ele propõe, em uma análise do cinema permite-nos alinhavar com sua *imagem-tempo*. A representação unívoca inscreve a diferença na identidade geral, aparece então como conceito geral fixando-lhes limites às diferenças. Mesmo as diferenças têm falsos problemas a enfrentar antes de mostrar-lhes a cara. A imagem-infinita o pensamento platônico, etc. Mesmo a modernidade, em seu afã de produzir filosofia capaz de destruir o legado platônico, teve que utilizar de seus procedimentos e elementos de construção de compreensão de fenômenos. Embora se fizessem no esforço de derrotar o legado *platonista* não puderam escapar ao todo. A diferença em Deleuze é o método de procedimento de separação dos elementos e sua compreensão múltipla escapando-se dos regimentos platônicos. Sua construção deve negar a dialética pois essa é um procedimento da filosofia grega e demais teorias que acompanharam o platonismo e mesmo negando-a buscaram se balizar nesta.

Em vez de ser um procedimento dialético entre outros, que devesse ser completado ou substituído por outros, não será a divisão, no momento em que ela aparece, que substitui os outros procedimentos, que reúne toda a potência dialética em proveito de uma verdadeira filosofia da diferença e que mede, ao mesmo tempo, o platonismo e a possibilidade de subverter o platonismo? (DELEUZE, 2018, p. 90)

Dividir, ao contrário do procedimento aristotélico que colocar em lugares opostos, é permitir a diferença seu propósito de existência diferencial sem negar, tampouco formular, uma posição junto à teoria do conceito geral. Ela não é uma especificação, o inverso de uma posição generalista, “uma matéria lógica indiferenciada... representando o que deve ser eliminado para evidenciar a Ideia como linhagem pura.” (DELEUZE, 2018, p. 90). A diferença não é específica, algo que está inteiramente do lado, “o puro e o impuro, o bom e o mau, o autêntico e o inautêntico” (Idem, 2018, p. 91). Essa teoria da divisão busca um método para a seleção de rivais, de avaliar os rivais, de colocá-los em misto jogo de aparências, quando muito, de essências. É uma ordem de participação eletiva.

Em a *Imagem-tempo* aquele que melhor explorou essa relação de contrários foi Fritz Lang. Entre as duas fases mais conhecidas do cineasta (Alemanha e EUA), as obras das primeiras décadas certamente foram mais brilhantes que a fase americana. *Dr. Mabuse* (1922),

Anel dos Nibelungos (1924), *Metrópolis* (1927), *O vampiro de Dusseldörf* (1931), entre outros não serão superados artisticamente por qualquer filme de sua jornada nos EUA. Seria interessante tentar responder o porquê dessa diferença, mas o que deixa Lang ainda produtivo e complexo são seus mergulhos em um sistema de polos muito bem realizados e que, certamente, interessou Deleuze e Rancière. *Almas perversas* (1945) pareceu mais um daqueles filmes inquietantes do diretor que pode levantar os exemplos pelos quais o misto de aparências e os contrários são explorados.

Christopher Cross, interpretado por Edward G. Robinson, é um tímido bancário casado com uma megera que ampara seu hobby, a pintura. Em uma noite ele conhece um casal de golpistas, Kitty, interpretada por Janet Bennett, o seduz e por sua vez, para se fazer interessante aos olhos daquela bela mulher, ele mente. Seu universo como pintor ganha cor, ele fala de sua arte com afeto, a maneira como pinta, sua inspiração, método. Ela se encanta e imagina o potencial de riqueza que ele carrega, mas que sua timidez não permite explorar. No desenrolar da trama ela consegue algum exemplar de seu quadro e seu amante, Jhonny (Dan Duryea) vai às ruas tentar vendê-lo. Para surpresa de ambos, espectador e golpista, um famoso crítico e articulista de jornal compra a obra, enxerga um talento em suas enigmáticas e, pode-se até dizer, jocosas cenas compostas.

Em *Almas perversas* os detalhes de um quadro pintado também podem se equivaler ao de uma cena em um filme, e talvez o conjunto todo não importe. O pintor Cross vende seu primeiro quadro, ao que se parece, graças ao detalhe de uma cobra passeando pelos postes de uma noite escura na metrópole. Logo, a farsa se estende e a atriz golpista quem deve interpretar a personagem da pintora, uma vez que, por uma série de acidentes, a identidade do pintor-bancário não se revela. Nesse ponto da trama os interesses se acham. Tímido, o bancário enxerga na amada uma oportunidade de se realizar na arte, conservando seu anonimato. A crítica adora a golpista, uma vez que se apresenta como uma mulher que fala sobre arte como o bancário tímido falaria. Uma figura no meio da arte. Os arranjos permanecem até que o pintor descobre o caso entre Jhonny e Kitty. Furioso, Cross a mata. Todas as evidências apontam para o golpista que é levado à pena de morte. Perturbado, desempregado e sentindo-se culpado o pintor dorme nas ruas, passa frio, é tomado como louco pelos policiais que fazem a ronda. E na cena final vê um de seus quadros vendido por milhões. Graças ao engano de avaliação dos golpistas que acertam/erram. O sistema de valores é definitivamente envolvido em um sistema de aparências.

Lang apresenta o mal com “uma dimensão humana e não mais *faustiana*” (DELEUZE, 2005, p.168), mesmo em distintas fases como na Alemanha ou neste filme norte-americano. Em *O vampiro de Dusseldorf* o julgamento do assassino feito pelos bandidos aproxima-nos de Welles. A impossibilidade de realizar um julgamento, nem pelas imagens, nem pelos dados apresentados, nem pelas aparências que são agora reveladas em sua ambiguidade. Há a dificuldade em alcançar a verdade por meio da revelação das aparências, pois:

[...] as aparências se traem não porque dariam lugar a uma verdade mais profunda, mas simplesmente por que elas próprias se revelam como não-verdadeiras [...] O sistema do julgamento sofre portanto uma grande transformação, pois penetra nas condições que determinam as relações de que dependem as aparências: Lang inventa um relativismo à maneira de Protágoras, no qual o julgamento exprime o “melhor” ponto de vista, isto é, a relação sob a qual as aparências têm a chance de se voltarem em favor do indivíduo ou de uma humanidade de mais alto valor [...]. (DELEUZE, 2005, p. 169)

O deslocamento aparentemente obedece à mesma operação de Welles. As imagens já não podem nos apresentar a verdade. O espectador mergulha em uma relatividade das aparências anunciando a crise das imagens. Mas, se o espectador quem pode realizar este julgamento, a crise anunciada por Welles revela que não é possível. Deleuze irá concluir que “o ideal de verdade desmorona, as relações da aparência não mais bastarão para manter a possibilidade de julgamento” (2005, p. 170). Mais uma vez, o ascetismo *nietzschiano* presente, abolindo a presença de um mundo verdadeiro e, também aparente.

A presença que prevalece é o devir. Os “corpos” preenchem espaços sem referências de centro ou borda. A relação dessas formas é de forças em choque. Como vimos são essas discordantes presenças que forçam o pensamento a sua atividade. A “vontade de potência” de Welles evocando Nietzsche. O homem que julga está em estado de degeneração. Todos os personagens do diretor são doentes pela própria vida. A força é capaz de transformar a vida em eternos devires, em composições descentradas. As existências perderam seu centro enquanto giravam “as forças perderam os centros dinâmicos em torno dos quais organizam o espaço” (DELEUZE, 2005, p. 174). Welles destronou o eixo da imagem-movimento enquanto escrava da verdade conservando seu centro. A imagem direta do tempo, exemplificada no cinema moderno, ganha independência de movimento na perda de seus eixos e tornam-se variantes.

A luminosidade dessas figuras e a riqueza da ambiguidade destes cineastas permitiram a troca do eixo que fundou um cinema ótico. Uma nova descrição nas imagens e na narração

elevava o variante devir à sua potência. O falso das aparências e a impossibilidade de julgamento derruba o “homem verídico” e instaura “irreduzível multiplicidade”. O mundo verdadeiro já não interessa, pois inacessível é também *inútil*. Ainda atrás desse verdadeiro ou falso está o novo homem, esperando o artista que o cria. A vida espera a oportunidade que demonstra “que os elementos do tempo precisam de um encontro extraordinário com o homem para produzirem algo novo.” (DELEUZE, 2005, p. 179).

A ficção seria o ideal para combater a ideia geral de “verdade” e aprofundando ainda mais no âmago da verdade. Revela-nos que a verdade é nossa primeira ficção eliminando a condição de veneração característica dos regimes de verdade na arte. No modelo de que o cinema é verdade e não necessita inscrever-se em um modelo de ficção para manifestar as verdades do senso comum. Recolhendo o essencial de cada arte, o cinema que destruiu o modelo de verdade e instaurou sua própria maneira de “dizer verdades”. O modo como ele fará essa operação é abandonando a possibilidade dual do personagem de ser real ou fictício e se inscrever na tela afirmando a verdade em si como uma questão de estilo. A verdade deixa de ser objetiva ou subjetiva, pois o personagem “vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se mais real quanto melhor inventou.” (DELEUZE, 2005, p. 184). A alternativa real-fictícia é ultrapassada e a câmera é o instrumento material dessa transposição. Não as “eras” do cinema que realizam isso, mas o poder de alguns realizadores conecta “constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta” (idem, p. 185). A personagem está sempre em um trajeto instável, fabulando, se inventando e se tornando outra. Assim, os devires da mesma são coincidentes com o devir de um povo. A transformação da personagem nos demonstra a própria instabilidade do cineasta que mergulha na fabulação e no mundo que ela inventa. O percurso devir enfatiza ultrapassagem da fronteira como uma zona de passagem e nos revela uma realidade dupla. Essa imagem-tempo “reúne o antes e o depois num devir, ao invés de separá-los: seu paradoxo está em introduzir um intervalo que dura no próprio momento” (Idem, p. 188). As imagens-tempo mostradas por meio dos cineastas demonstram o rompimento com a representação também indiretamente, quebrando a sequência, lógica e modelo dos fundamentos empíricos do tempo.

2 – O regime estético

Trataremos neste capítulo do *regime estético* desenvolvido pelo filósofo franco-argelino Jacques Rancière. Este conceito central na obra de Rancière nos permitirá demonstrar a relação entre estética, políticas da escrita e dos regimes de identificação das obras de arte. Para além disso, com esse conceito, retomamos uma discussão acerca dos regimes de verdade sobre as artes. Inscrevendo as obras na constelação dos acontecimentos históricos como pano de fundo da arte, as filosofias da arte retiram das obras o que elas têm de mais fundamental: a experiência sensível. E o que nos interessa com toda a exposição conceitual é mobilizar o *regime estético das artes* em aparições nos livros do autor sobre o cinema, no choque entre os autores que estamos trabalhando e nos eventuais exemplos de cenas e filmes. Por meio deste regime, tentaremos perceber a distinção entre a dimensão estética das obras de arte com as palavras e os nomes a que elas remetem. Tentaremos perceber aquilo que permite levantar visibilidades nos regimes de identificação de verdade, ficção e dos intervalos entre as racionalidades que elas nomeiam.

De primeira mão afirmamos um aspecto essencial para a compreensão do regime estético cunhado pelo filósofo: a análise está centrada no espectro de relações sociais, culturais e identificados com os regimes de pensamento que afetam o olhar sobre a obra. Entre Immanuel Kant revisitado por Michel Foucault, e admitidos os intervalos entre as *epistemes* que formulam saberes articulados *a priori* há, na construção do regime estético, um caminho para pensar a racionalidade envolvida na experiência com a obra de arte. Esta seria a proposição de um objeto de arte no singular. E o regime estético se identifica, então, pela liberdade com a qual se desvincula de “toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p.34).

Se essa singularidade da experiência estética em Rancière se aproxima de elementos do kantismo, talvez seja possível aproximá-los da leitura que Foucault fez do estético *kantiano*, tal como Rancière afirma em *A partilha do sensível* acerca de sua ideia de estética da arte: “Insistindo na analogia, pode-se entendê-lo num sentido *kantiano* – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). A aproximação de um pensamento da arte que se conjuga aos sistemas de entrelaçamentos sociais, culturais, entre outros fatores, vincula-o à análise de como as conhecemos e podemos denominá-las obras de arte. Em *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, está o modo

epistêmico com que as palavras aparecem vinculadas às experiências, formando regimes de identificação atribuídos pelos modos de ser em determinado tempo. Assim, inspirado em Foucault, o autor pode revelar o poder da tessitura do discurso que aponta onde repousam os regimes de identificação da arte.

Brevemente, antes de expor sobre nossa pedra fundamental, organizaremos os regimes de verdade com os quais Rancière acende a urgência de um novo regime. Um regime ético e o representativo não oferecem mais respostas satisfatórias aos meios e à complexidade das demandas emancipatórias das massas que eclodiram no século XIX e XX. Essas afirmações não são descuidadas, desligadas de uma crítica profunda, ou pouco criteriosa. Ao contrário, ele anuncia sua incursão pela leitura dos regimes de identificação das artes em Platão/Aristóteles, passa por Vico, o regime ético, o representativo e deságua nas condições materiais transformadas do século XIX, não sendo as mesmas, mas sobretudo importantes, condições históricas de uma alteração na percepção dos regimes de verdade. O regime da democracia trouxe a tensão permanente entre as identidades que haviam sido forjadas e pensadas como constituidoras na cultura ocidental. Haveria de se pensar a relação que as palavras têm com os objetos desde que os modelos de explicação já não mais produzem respostas satisfatórias. A tarefa deste novo regime seria pressupor o final das hierarquias na distribuição de funções na *pólis*.

Repensando aquilo que se chama teoria e prática, pode o filósofo articular os modos como se aplicam as palavras dentro dos recortes sociais visíveis. Atuando na disjunção dos termos, buscando a formulação do enunciado antes do conteúdo daquilo que é pensado, Rancière elabora como os discursos de legitimação das obras de arte se pronunciam. A inspiração para elaboração de um regime estético para a arte percebido nas transformações de uma época se realiza da mesma maneira que Foucault tece suas *epistemes*, conjuntos históricos dados *a priori* como pano de fundo dos discursos das obras. Aparecem perfilados os regimes do ético, representativo e, por fim, o estético.

Como iniciamos pela singularidade, façamos uma relação com aquilo escrito por Rancière no trajeto de assunção do regime estético. Segundo o próprio autor, há na modernidade do *fin de siècle* uma urgência pela desvinculação dos estilos com todas as hierarquias nas artes. A singularidade no sistema representativo, que haveria de fundar seu princípio da ordem mimética, se caracterizou pela separação entre os meios da ficção e da realidade. A arte se submetia à tarefa de produzir semelhanças associadas aos critérios de um ordenamento social

concebido *a priori*. É, então, permitido pensar essa singularidade definindo hierarquias, critérios, regras, empregando um juízo moral sobre o que é uma boa arte. “A arte não existe como noção autônoma. Mas ela existe no campo geral das *tekhnai*; um critério de discriminação, a *imitação*” (RANCIÈRE, 2002 p. 479). Para isso, a *mimesis*, oriunda da poética aristotélica, ainda assombra aquilo que se chama imitação do real. Empregadas as normas em seus devidos lugares de fala produzir-se-ão modelos de ações a serem partilhados entre os entes de uma determinada comunidade. “É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível” (RANCIÈRE, 2012a, p.20-21). Contudo, somente é possível pensar uma relação entre os regimes sem necessariamente pensar suas correspondências históricas. Podendo aparecer em outras “épocas” destacadas nas cronologias, a preocupação em se vincular ao surgimento, mas não a manifestação, se dá pelo profundo apego ao estético. Assim, ele sentencia que “o regime estético não se opõe ao antigo e o moderno” (RANCIÈRE, 2005, p.34) recusando uma dialética e assumindo a coexistência de temporalidades distintas.

Permanecendo nas proposições iniciais que viabilizam pensar a tensão entre os regimes, a posição que interessa indagar é *como esse saber se institui* e não mais *quem é o sujeito que pergunta*. A inspiração *foucaultiana* parece clara, deslocando a motivação para as palavras como ponto de partida. Elas que são consideradas o tecido com a qual se formam as histórias, sejam as denominadas científicas ou fictícias (próprias do cinema, por exemplo). As regularidades sociais, o contexto, a sucessão contínua dos acontecimentos, não estão justapostas *a priori*. Na episteme de Foucault o sujeito do discurso não importa mais que as normas, as leis, o que se pode dizer ou fazer sobre isso ou aquilo. Desconsidera-se, inclusive, a interpretação do autor apegando-se ao contexto histórico de produção, revelando uma *episteme* própria, uma percepção das relações entre os saberes que são possíveis por meio de uma historicidade. Sem pretensão de estabelecer uma teoria sobre a sensibilidade, a preocupação é muito mais que reenviar a estética para um saber e admiti-la em uma noção difusa de modos de existir. E, também perguntar: O que são os lugares? Os regimes? Antes de levantar um método próprio para se posicionar para respondê-las como um saber, percebemos o esforço do autor em explicitar as categorias que guiam a compreensão sobre o que é a arte em nosso tempo.

Remontamos às questões de tensões entre os regimes, mas não antes de considerar o cenário constante de autonomização das obras de arte associadas às leituras da *Crítica do juízo*, por meio de autores já citados e por outros que serão mobilizados na tese. Neste ponto, Rancière

se esforçará para recuperar a noção que estabeleceu a suspensão inicial do juízo e transformou o sublime *kantiano* em um conceito aplicável na arte. Colocar a heterogeneidade da arte à serviço de uma suspensão, ou incapacidade de equilibrar entre o sensível e o pensável, sem que isso seja a razão do problema, expressa a fúria dos interditos. A atividade do transcendental em sua excelência, seria o sublime, diria Lyotard, que se manifesta: “em Cézanne quando apanha seu pincel, em Schönberg quando se senta ao piano, em Joyce quando se põe a escrever” (MARCONDES FILHO, 2019, p.108) reenviando novamente a uma certa metafísica em que não importam as formas e estratégias, mas às suas naturezas. Assim, como entusiastas de um novo movimento reorganizador das formas manifestam suas forças e seu caos, também estará no transcendental a raiz para diversos problemas de interpretações do estético em nossa época. “O sublime nega, na imaginação, o poder das formas, e na natureza, o poder de afetar imediatamente o pensamento graças às formas.” (Lyotard, 2015, p. 56 apud: MARCONDES FILHO, 2019, p.109). Segundo a interpretação majoritariamente difundida atualmente, o acolhimento do objeto se dá não pelo simples assentimento de suas formas, mas pela finalidade subjetiva. O procedimento para se chegar ao senso comum estético é uma depuração do estado subjetivo, retirando a fruição, o prazer da sensação diante o objeto. O *sensus communis* não se cansa de reenviar uma metapolítica antagônica para responder à suspensão do juízo e reinstala as formas opostas policialescas da “reprodução das dominações, fundadas sobre as evidências “visíveis” da necessidade das coisas; e as formas da prática política, que põem em questão a visibilidade destas evidências.” (RANCIÈRE, 2011, p.187), conclui o autor.

Neste primeiro esforço para pensar como o regime estético aparece conectado a uma leitura de Foucault ao limiar da modernidade, percebemos, também, a fundamental importância das posições de um “senso comum” que introduz a ideia de uma experiência sensível, livre das categorias hierarquizadas. Contrariamente ao que propõe os excertos apontados mais acima, o senso comum produzido no Juízo estético *kantiano* pressupõe, para Rancière, o “enfraquecimento da relação estável entre o inteligível e o sensível” (2011, p.175) determinando este a essência da experiência estética. Por outro lado, levantamos uma leitura que vincula o kantismo a novas reconhecções, sendo esse aspecto observável em autores que mobilizamos nos demais capítulos. Entendemos que, para Rancière, a vinculação à uma estética do dissenso está empregada negando um espaço livre de “todas as possibilidades” válidas. Enquanto notamos a estética em Kant considerada como uma nova página da representação, algo que Foucault e Rancière, provavelmente rechaçariam. Não queremos firmar uma posição

acerca da leitura de Rancière, Foucault, ou Deleuze – o que nos forçaria a estabelecer uma batalha retórica entre os autores e seus interlocutores. Pensamos, reunir perspectivas distintas, perceber suas racionalizações acerca do estético e condições para que se fizessem a partir de leituras diferentes e, então, estabelecermos possibilidades de diálogos. Entretanto, coincidindo esforços, Kant (2012) e Rancière se interessam em compreender como um sujeito formula um pensamento considerando uma *intuição externa*. Todavia, Rancière reconfigura o problema sob outro prisma asseverando o quanto essa questão, para Kant, incomoda não poder respondê-la. Remediando a impossibilidade, a solução é enviar para a comunidade e o assentimento de uma universalidade subjetiva. Primando pela necessidade de princípios regulatórios:

A faculdade do juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência, porque este precisamente deve fundamentar a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade da subordinação sistemática dos mesmos entre si. (KANT, 2008, B XXVII p. 24, apud Mattoso, 2011, p.16).

Em uma unidade das leis empíricas concorrem para entrar em conformidade de uns com outros e são formados os princípios que subordinam essa matéria nas faculdades. Um sistema regulador estabelece continuidade das percepções particulares para concorrência das formações universais. Apreendido pela sensibilidade que em acordo com o entendimento forma uma intuição sensível. O que Rancière (2005) denomina de *carnaval de hibridizações*, apoiando a exaltação das formas pelas formas até o *retorno à cena primitiva*, provém da afirmação de uma apreensão da natureza fenomênica sem um *sensus communis*. Segundo, posição do autor, o sentido comunitário em Kant não terá compromisso com o conceito *a priori*, pois ele ocorrerá ao largo dos limites da representação. O sensível romperá com os preceitos de uma tradição na representação na arte, em acordo com a releitura que Foucault realizou.

Cada vez que o entendimento percebe a existência de uma coisa em si e que não pode ser medido como um fenômeno, ou seja, realizando o acordo entre as faculdades dos saberes, forma-se a intuição intelectual. Para se chegar à consciência de um *númeno* (formulado por Kant para exemplificar coisas que não podem ter um contato imediato com o empírico) os dados são pensáveis, conclui-se a existência deles, se exerce o “jogo livre”. A centralidade da crítica não reside “apenas no objeto (empirismo), nem somente no sujeito (idealismo).” (VOIGT, 2017, p.25). No entremeio das faculdades e dos objetos que se encontra a base para o

conhecimento.

Realizando-se na identificação do espaço entre autonomia e heteronomia em um “jogo livre” das faculdades ocorre um “acordo sem conceito entre um entendimento que não impõe nenhuma forma nem determina nenhum objeto a conhecer” (RANCIÈRE, 2011, p.170). A sensibilidade percorre sem constrangimento definindo um *sensorium* específico. Rancière ajuíza que:

[...] é pelo pertencimento a este *sensorium* que os objetos de arte são definidos como tais no regime estético da arte – diferentemente dos critérios poéticos, dos critérios de fabricação adequada que definiam as imitações da arte no regime representativo. Há a estética no lugar onde os objetos das nossas representações não são nem objetos de saber, submetendo os dados sensíveis à lei do entendimento, nem objetos de desejo, impondo à razão a anarquia da sensibilidade. Este *nem... nem...* é a fórmula lógica da esteticidade que determina o pertencimento à arte não a partir de uma diferença dos modos de fazer, mas de uma diferença no modo de ser sensível. (2011, p.170-171)

Imaginando que a arte contradiz a vontade da *estética em geral* é que a obra de arte não é uma matéria submissa a uma ideia, nem uma simples forma. É pela formação de um *sensorium* específico que os objetos da arte operam no regime estético, nessa dupla negativa que essa generalidade se coloca no mundo na realização desses contrários. Um modo de ser sensível, heterogêneo, navegando entre o pensamento e não-pensamento, sua atividade e não-atividade. Decorre daí a denúncia contemporânea de uma comunidade estética polarizada, afirmando a existência de um dissenso no cerne da política e reenviando as formas dessa produção dos contrários que apoiam essa formação dual. Perseguindo a leitura que Jean-François Lyotard realiza sobre o senso comum, anotamos que “o primeiro equívoco é se acreditar que a comunidade estética se constitua a partir da convergência de opiniões dos indivíduos” (MARCONDES FILHO, 2019, p.115). Onde se afirma a condição de um juízo “privado” e assegura em suas formas de reprodução midiática a sustentação de uma generalidade, não nos parecem mais adequadas as teses implicadas ao julgamento transcendental universal.

Extraindo do raciocínio *kantiano* o problema da noção de comunidade, enfatizamos que a tomada dessa leitura para inspiração *rancieriana* sobre o regime estético produz uma crítica pouco usual quanto ao uso do senso comum. Enquanto grande parte da crítica contemporânea se concentra na questão do assentimento do diferente, criticando certa tradição que entende que a faculdade do juízo sentirá a necessidade de equilibrar as particularidades que dissociam-se da generalidade, há aqueles que driblam essa bifurcação. A vontade de criar um princípio

regulador que oriente o pensamento em uma unidade entrando em conformidade com os fins parece levar a conclusão de Rancière para a experiência estética dentro de uma noção de comunidade, e reflete dentro da racionalidade que essa noção pressupõe. É o princípio do raciocínio hipotético da razão, para o alemão, que eleva as particularidades a uma regularidade e, por fim, sua sistematização. Ademais, a forma como Kant pensa a regularidade dessas formas através se manifesta pela teleologia que precede investigar as relações de verdade com os sujeitos. Sua crítica não define um raciocínio independente da razão para os juízos estéticos. A aceitabilidade de um sistema que regula o modo de conhecer esses fenômenos é que permanece como principal problema.

O juízo de valor *estético* é transformado como universal e superior uma vez que ele estabelece suas próprias leis. Capaz de legislar sobre si mesmo, assume a superioridade de seu exercício. A razão deste juízo é que os objetos submetidos a eles possam ser melhor legislados, uma vez que a heteronomia desses fenômenos podem ser verificadas em acordo com as funções próprias de julgamento para eles. Suas leis são melhor ajustadas para análise de seus objetos. Kant esclarece:

[...] aqui a universalidade é tomada só comparativamente; e então há somente regras *gerais* (como o são todas as empíricas), não *universais*, como as que o juízo de gosto sobre o belo toma a seu encargo ou reivindica. Trata-se de um juízo em referência à sociabilidade, na medida em que ela se baseia em regras empíricas. Com respeito ao bom, os juízos na verdade também reivindicam, com razão, validade para qualquer *um*, todavia, o bom é representado somente por um conceito como objeto de uma complacência universal, o que não é o caso nem do agradável, nem do belo (KANT, 2012, p. 57-58).

Devemos ressaltar que na introdução da *Crítica da Faculdade Julgar*, Kant refere a possibilidade de pensar em conformidade a fins da natureza. Utilizando o princípio formativo *a priori* demonstra “que o sujeito admite a priori quando tem necessidade de dar conta daquilo que a natureza lhe oferece. Por meio de tal princípio é possível supor uma ordem para a natureza.” (MATTOSO, 2011, p.17), pensando a singularidade em relação ao universo do conhecimento. Os juízos de conhecimento são formados com suas leis, elas são orgânicas e concorrem para o entendimento universal, abraçando o *estético*. Este último, conforme destacaremos, parte do singular em resposta a uma possibilidade de conformidade com leis universais partindo de conceitos *a priori*.

Tornando clara a posição de Rancière notamos que o elemento subjetivo seja parte do sentimento. Partindo de suposições sobre a leitura de Kant, as faculdades de juízo cognitivos, imaginação e conhecimento concorrem para um livre entendimento gerando os estados de prazer, dor, repulsa, etc. Entender não é ajuizar esteticamente o objeto, pois a princípio as sensações podem ajuizar o objeto e comunicar sua universalidade. As faculdades do sujeito não estão determinando a relação com o objeto, percebendo apenas sua beleza. Há uma experimentação de sentimento com o objeto. Isso somente é possível considerando a esfera subjetiva comunicando universalmente tais sensações. Um juízo de possibilidade universal irá se diferenciar dos estados de sensações meramente privados, refutando outros entendimentos apontados anteriormente. Se ocorresse o juízo estético com possibilidade meramente singular, as faculdades operariam dentro de uma lógica que não poderia comunicar sua universalidade.

Porém, essa relação dos sentidos com a estética representa uma prioridade deste em relação à pergunta: como conhecemos um objeto estético? A independência do juízo se faz quando o sujeito representa o objeto fundamentando um conhecimento *a priori*. Caso se apoiasse no entendimento que todas as faculdades transcendem o sentimento do objeto se faria um juízo conceitual acerca do belo, seria atividade precedida pela razão. Assim, a validade universal do juízo estético é possível pois o sentimento transcende a sensação com o objeto. As conclusões acerca desse entendimento sempre polemizaram as interpretações que convocam o sensível em Kant para esclarecimentos dos limites do conhecimento humano acerca dos fenômenos estéticos.

O belo permite que funções cognitivas antecedam e concorram para o entendimento daquele objeto. Sensibilidade entra em posição de destaque, porém é necessária a compreensão de sua operacionalidade autônoma. Não se regula por princípios extraídos da lógica do entendimento. A razão que opera sob outra lógica é apresentada aqui por meio da imaginação. Essa relação no sujeito se dá internamente e ocorre harmonicamente. Destarte, a conclusão de Kant é que qualquer sujeito está apto para o julgamento do belo, provocando estados de ânimo muito semelhantes entre os sujeitos afetados pelo fenômeno. Sua conclusão é a conformidade das faculdades para a ocorrência do juízo reflexivo e estético: “seja como mera faculdade de *refletir*, segundo um certo princípio, sobre uma representação dada, em função de um conceito tornado possível” (KANT, 1995, p.47). Sua reflexão, a princípio, torna o juízo válido, pois apresenta-se ancorado em juízos de entendimento formados *a priori*.

Penetrando em sua crítica, encontramos os juízos de gosto e belo que estão na distinção do pertencimento sobre essa faculdade do juízo estético. Segundo Kant: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo do conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*.” (KANT, 2012, p.48). Ajuizamos algo como bom ou ruim, conforme uma singularidade, conforme pensamos e sentimos seus atributos, mas sem medida comum. Os juízos do conhecimento – contidos na *Crítica da razão pura* – são, sobretudo, separados do estético e a subjetivação de uma obra de arte aparece como pertencentes à imaginação. Seus parâmetros não correm essencialmente soltos sem suas próprias leis, mas tampouco essa faculdade é submetida à razão.

Dito isto, a crítica *kantiana* sobre o empirismo mostra-se bastante atual quanto às retomadas de seu pensamento por Foucault e alguns aspectos na formulação do *regime estético*. Especialmente na tarefa de repensar essas posições e afirmar a capacidade de todos e qualquer um realizar um julgamento, distanciando-se das classes sociais e dos olhares privilegiados. Determinamos uma finalidade para que aquele objeto estético exista e essa limitação venha na forma de uma submissão que imaginamos *a priori*. Porque qualquer um, segundo seu modo de ver, manifestando a igualdade de inteligências como um ponto de partida “tendem a um objetivo que é para qualquer um o deleite.” (KANT, 2012, p.51). A partir da dedução de que a imaginação não serve como instância legisladora para o julgamento do belo, que a leitura de Friedrich Schiller⁶ para a *Crítica kantiana* trouxe a evidência de implicações políticas sobre o belo, segundo Rancière (2014). A solução dessa questão política será formulada por condições prévias para formar a comunicabilidade da universalidade estética. Em consequência a esse *sensorium* comum Schiller teria deduzido a suspensão do domínio da razão sobre o sensível como aspecto central para o problema do conflito entre a forma e a matéria. Extraímos de Rancière que o livre jogo é aquilo que suspende as hierarquias: “a categoria de jogo em Kant e em Schiller tanto induz a uma existência de uma categoria da experiência sensível que já não está submetida a uma distribuição hierárquica” (RANCIÈRE, 2014c, p. 109). O autor conclui:

⁶ Rancière pensa as oposições entre os estados provenientes do “jogo livre” levando à suspensão entre atividade e passividade. Seguindo a leitura do autor, Kant entenderia o estético em liberdade com relação aos fins e seus interesses. É justamente onde Friedrich Schiller explora a denominada *torção* em que a atividade da consciência submeteria a materialidade da sensação. A partir de suas reflexões sobre *aparência livre*, pode-se pensar uma política para as obras de arte. O modo como ela se configura entre a autonomia e a heteronomia fornecerá meios para que Rancière entenda como principal problema do pensamento estético segundo a linguagem seria incapaz de nomear por viver em eterna oposição, de um lado o movimento máximo, do outro um estado de repouso. Trataremos novamente das repercussões da leitura de Rancière sobre *A educação estética do homem* no terceiro capítulo dessa tese.

Na análise *kantiana*, o livre jogo e a livre aparência suspendem o poder da forma sobre a matéria, da inteligência sobre a sensibilidade. Essas proposições filosóficas *kantianas*, Schiller as traduz, no contexto da revolução francesa, em proposições antropológicas e políticas. O poder da ‘forma’ sobre a ‘matéria’ é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza. Se o ‘jogo’ e a ‘aparência’ estética fundam uma comunidade nova, é porque eles são a refutação sensível dessa oposição da forma inteligente e da matéria sensível que é, propriamente, a diferença de duas humanidades. (Rancière, 2004, p. 46 apud: BLANCO, 2018, p. 167)

Interpretações que não separam cuidadosamente o que é empírico daquilo que não é, ou daquilo que só poderá ser objeto de uma interpretação não universalizável e não hegemônica, afastam-se da possibilidade de análise estética, segundo Kant. Todas as regras gerais, ou toda universalidade, partem do empirismo mesmo quando esses objetos passam pelo juízo estético. Essa parece ser – o que Rancière denomina torção – a mais comum das interpretações que supõe Kant transformando o juízo da razão sobre o sensível. Segundo Blanco (2018), “não significa dizer que tal pensamento já não estivesse em Kant, de maneira mais sutil, nas entrelinhas do texto” (p. 167), pensando por meio de dedução do que nos suscita o regime estético. O juízo é universalizável quando um objeto apresenta pressupostos acordados entre as faculdades aprioristicamente. Essa atividade não corresponde ao objeto, mas sim ao acordo realizado anteriormente e se colocam em funcionamento no momento do juízo. Compartilhar universalmente o “gosto ocorreria na passagem do “nosso sentimento do belo” para um “sentimento comunitário do belo” e se realizaria através de regras em que o subjetivo-universal passa a exigir dos demais esse tipo de assentimento universal a essas mesmas regras.” (MARCONDES FILHO, 2019, p.120).

A faculdade da razão formula os conceitos logicamente em condições históricas *a priori*. Uma pretensa validade universal estética que “não se baseia em nenhum conceito, não se pode deduzir a validade universal lógica [...] (KANT, 2012, p.59). O juízo estético não é expedido da lógica e, portanto, convoca a universalidade quando comunica sua universalidade diante os pressupostos pelos quais as faculdades acordam aprioristicamente. Assim, a singularidade de uma flor pode remeter a uma universalidade somente pelo desejo de colocar as atividades acordadas *a priori* em jogo para efeito de comparação.

Mesmo que a universalidade da ideia seja suposta com uma flor, percebe-se a lógica se manifestando aprioristicamente. A lógica funda o valor e os sentidos reagem aos valores

expedidos pela razão. Esse juízo não é propriamente o estético do qual propõe Rancière. O juízo geral dos sentidos, em uma manifestação do senso comum, responde a contradição que a universalidade não excede a representação apontada ao objeto. A estética parece escapar da ação da faculdade da razão que engendra a representação buscando sua similaridade com a experiência empírica. A semelhança concorda com a representação atribuída na epistemologia *kantiana* demonstrando, acima de tudo, em última instância, uma concordância entre as faculdades que exercem o “jogo livre”. De acordo com a própria ideia de estética exposta na *Crítica da razão pura* no universo das singularidades, nestes, os juízos, não se realizam *a priori*. Como o próprio autor aponta na *terceira crítica*, a subjetividade do objeto só pode ser conhecida pela sensação, Kant (2002), assim como ele se esforça para reconhecer.

Assim, essa incursão em alguns aspectos que se relacionam ao espectro do regime estético nortearam as retomadas aos temas e elementos levantados pelo filósofo alemão na *Terceira Crítica*. O conhecimento que mobiliza para tentar responder a perguntas epistêmicas são, outrora, retomadas por Foucault. A epistemologia de que se ocupa o francês busca partir dos *juízos reflexivos* para estabelecer um pensamento vinculado às singularidades, e o regime estético extrai das posições hierárquicas as formas de poder associadas a esse jogo. As particularidades evocadas revelam as temporalidades coexistentes sob as quais os regimes ético e representativo ignoram. A descoberta de temporalidades distintas que caminham, sem necessariamente se cruzarem, desloca a *episteme* para os autores que abordamos no século XX. Os fragmentos de diferentes aparições experimentadas de espaço-tempo revelam uma estética na divisão das noções de verdade. Recortes de tempo, contextos, vanguardismo, etc., possibilitam a perpetração da totalitária versão geral da realidade. Explorada pelas estéticas do modernismo artístico do início do século XX, aparentaram extremo desgaste aos finais da década de sessenta.

A inconsistência que rege os princípios da representação é denunciada nessa *episteme foucaultiana*. A dualidade dos opressores e oprimidos choca-se com a fragmentação e descontinuidade do tempo e dos corpos em movimentos aleatórios. A impossibilidade de afirmar uma verdade universal e a derrocada do “homem verídico” impacta, também, a existência de um homem crítico que ajuíza a si mesmo a compreensão de uma chave de interpretação do mundo e, portanto, sua maior capacidade para conduzir a humanidade à liberação dessa contraditória realidade. Em *Genealogia da Moral*, Nietzsche afirma:

[...] o juízo “bom” não provém daqueles aos quais se fez o “bem”! Foram os

“bons” mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. Desse *pathos* da distância é que eles tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores: que lhes importava a utilidade! (NIETZSCHE, *GM*, 2001, I, seção 2)

Nessa inspiração de transfiguração dos valores que se apoia a entrada de outras formas para se pensar a existência por outros meios. Ele não faz uma leitura próxima, conceito a conceito de Nietzsche, mas utiliza o que não é exatamente a ação e a negação das forças. Mas, quais forças se distribuem na cena e atribuem papéis entre si, abrindo um vão entre eles. Esse espaço pelo qual eles se colocam é que interessa para Foucault. A impossibilidade de pensar a existência por outros meios que ainda não conhecemos, permite ao autor investigar o limite do pensamento. Podemos ver essas forças de outro modo, como acentuada é a abertura do espaço em que elas se opõe. Na própria genealogia *foucaultiana* interessará se perguntar sob quais condições os homens atribuem valor?

Existem coisas que não são possíveis de serem pensadas, mas não por todo o tempo. Dito isso, importa saber: como ocorre essa impossibilidade? Como um exemplo singular pode revelar o limite de nossa imaginação? Existem invisibilidades que os próprios regimes de classificação das artes, épocas e categorias não nos permite acessar? Por meio de um sistema de classificação de animais utilizado na China, capturado através do livro do poeta argentino Jorge Luís Borges, o filósofo se pergunta: “haveria assim, na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura [...] que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar.” (FOUCAULT, 2007, p. 14-15). A partir de uma relação banal Foucault se pergunta como formamos nossos hábitos de classificação utilizando as consciências *a priori*. As formações anteriores à nossa formulação do pensamento e da fala recortam as possibilidades para as respostas com os critérios previamente estabelecidos. Ele faz a investigação pela linguagem procurando a tessitura das palavras com as racionalidades sobrepostas:

[...] as palavras seu encadeamento e seu valor representativo; que modalidades de ordem foram reconhecidas, colocadas, vinculadas ao espaço e ao tempo, para formar o suporte positivo de conhecimento tais que vão dar na gramática e na filologia, na história natural e na biologia, no estudo das riquezas e na economia política. Tal análise, como se vê, não compete à história das ideias ou das ciências: é antes um estudo que se esforça por encontrar a partir de que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se

constituiu o saber; na base de qual a priori histórico e no elemento de qual positividade puderam aparecer ideias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades [...] (FOUCAULT, 2007, p.18)

A procura por uma epistemologia em que as palavras e as coisas que elas nomeiam não são entendidas objetivamente. Suas correspondências são pensadas como construções de condições onde se manifestam os raciocínios que tornam possíveis a existência de um conhecimento, ou uma *episteme*. Contudo, essas palavras remetem a uma existência de um discurso fora do regime de palavras. Partindo do mesmo ponto que Kant, ambos coincidem na procura pelo entendimento de como um conhecimento se torna possível; entendendo que o alemão busca condições que podem ser observadas em qualquer um dotado de razão, Foucault revela as condições de uma temporalidade descontínua e o pensamento em diferentes períodos. Asseveramos que isso não se confunde com o historicismo, no qual os contextos específicos engendram diferentes saberes.

Profundamente, Foucault busca formular os conceitos que melhor explicitarão suas conclusões. O filósofo esvaziará uma ideia tradicional de *episteme* e formulará o conceito de *dispositivo* na medida em que impregna sua análise aos objetos subjetivos do discurso, foca na existência das palavras como práticas, instituições, regras, ordenamentos, recortes visíveis, estruturas arquitetônicas e normas, enfim, um heterogêneo conjunto de arranjos. São morais, leis, tratados filosóficos, conhecimento científico e seus enunciados. Por isso, adentramos um terreno em que o corpo dos conceitos é poroso e seus esvaziamentos são preenchidos por outros corpos, suas passagens vão sobrenadando destroços delicadamente que se impregnam em outros corpos conceituais. Nesses corpos: “se ligam e subitamente se exprimem, mas também nele se desligam, entram em luta, se apagam uns e outros e perseguem seu insuperável conflito”. (FOUCAULT, 2001, p.1013). Os dispositivos são estratégias de forças atuando como saberes e que são apoiadas mutuamente excluindo o elo positivo e negativo puro.

Ampliando o campo de análise, redefinindo o próprio conceito de *episteme* que foi possível, para Foucault, formular o *a priori* histórico. Mesmo parecendo redundância o aparecimento da palavra histórico, não é. Os sujeitos que proferem o discurso o fazem sob condições de enunciados já previamente estabelecidos. Os mecanismos que nascem com destinações próprias em uma série de saberes designa um “conjunto decididamente heterogêneo” (FOUCAULT, 2015, p.356). Discursos, instituições, enunciados e regimes de verdade são elementos. Assim, há uma separação resolvida pela palavra histórico, que revela o

entendimento de uma episteme que possui um passado que não está contido no indivíduo que profere o discurso, tampouco de uma realidade pronta e acabada na natureza. Assim, o conhecimento pode ser constantemente transformado e na medida em que realiza esse movimento Foucault vai nos mostrando o conceito de dispositivo para lidar com essa ruptura epistêmica. Anunciando uma arqueologia, a partir do grande alcance que o dispositivo permite nas interlocuções com demais estratégias de poder. O dispositivo se encontra articulando elementos e organizando uma noção de episteme menos específica e mais orgânica. Trata-se de entender sob quais critérios aquele discurso passa a ser compreendido como um conjunto de leis colocadas no jogo e consolidados na unidade discursiva. Quais estratégias definiram como possíveis para que aquela unidade ganhasse o status de verdadeira e representando um elo entre palavras e coisa representada.

Em *História da Loucura e A ordem do discurso* o autor inscreve o uso de uma metodologia que procurasse os discursos em unidades demonstrando suas regras e práticas: “parte crítica da análise liga-se aos sistemas de recobrimento do discurso; procura detectar, destacar esses princípios de ordenamento, de exclusão, de rarefação do discurso.” (FOUCAULT, 1999, p.69-70). Sua escrita já influenciada pela *Arqueologia do saber*⁷ apresentará uma incursão mais profunda na linguagem. Privilegiando as relações discursivas articulando às instituições e aos saberes solidificados em uma inscrição nas disciplinas científicas. O método partirá das ideias como maneiras de se configurar a esfera das ciências. No interior destas, encontramos as formações mais subjetivas que são desnaturalizadas, e as práticas elevam as formações contínuas e descontínuas de outras formações históricas. Comentando o autor, Deleuze revela sobre uma época: “por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável” e a mesma se desdobra sobre si mesma, inventando um regime de enunciados, e conclui “por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime” (DELEUZE, 2013, p. 58).

Dessa maneira que a arqueologia promove uma transformação do conceito de história,

⁷ A arqueologia toma os enunciados e discursos por objetos, nos quais o filósofo denomina por arquivos. A partir desse batismo existe uma proximidade com os historiadores em que interessa pelos conjuntos de enunciados, enquanto os historiadores se interessariam pelas substâncias dos arquivos enquanto objetos constituídos por materialidades visíveis. No trabalho do arqueólogo há um nível regular em que os estratos subjazem, formando as epistemes. Estes últimos serão melhores desenvolvidos pelo filósofo, enquanto conceitos, na década de 1970. Interessado pelos discursos teoriza sobre o estruturalismo linguístico sem substituir as palavras pelas coisas, como a leitura de Paul Veyne concluiu. A arqueologia as ciências humanas presume uma objetividade na linguagem que não é possível aferir, segundo análise *foucaultiana*.

ou conforme vimos em Kant, de uma vida em comum. “O que Foucault espera da História é esta determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época” coaduna Deleuze (2013, p. 58). O povo, a razão, a ciência e o progresso remontam uma “relação complexa de deslocamentos sucessivos.” (FOUCAULT, 2010, p.5). Torna possível, assim, uma maneira nova de perceber os comportamentos e ideias. A partir de determinadas regras que se fazem os discursos possíveis. “As regras de formação são condições de existência (mas também coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva.” (FOUCAULT, 2008, p. 43). A linguagem forma essas condições e possibilidades daquilo que podemos pensar, nossa experiência se tornará legível pela medida da permissão e uso dessa linguagem. Ela não é um simples instrumento, mas a condição sob a qual as formas não-discursivas assumem formas discursivas e revelam um mundo. A impossibilidade de uma mudança, ou leitura que desvelem as barreiras dessa transformação poderia ser superada pela linguagem. Assim, ela não busca a ligação do discurso com a verdade daquele seguimento científico, mas sim seus limites, fronteiras e pontos de contato. Dessa forma, Foucault redesenhou o conceito de episteme. Os estratos daquilo que formam os discursos, das palavras que constituem um rastro de formação histórica, que podemos notar as camadas sedimentares. A partir dessa proposição a unidade discursiva é revelada como parte do objeto, mas não correspondente a ele. Um grupo de heterogêneas formações coexistem na mesma disciplina abrindo a caracterização tradicional dos conceitos que formam os encadeamentos constantes dos enunciados.

Adiante, o filósofo irá buscar três tipos de configurações de saberes que, conforme condições específicas formam as epistemes: Aqui é revelada a primeira formulação epistêmica, do período pré-clássico, própria dos séculos XVI e XVII.

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar. (FOUCAULT, 2007, p. 23)

A representação do mundo constitui esse saber absorvendo as semelhanças em

encadeamentos de espaço e tempo. O elo se assemelha ao próximo e por conveniência o próximo atua imóvel na inteligência. Caracterizando, assim, a representação exercerá essa constância no pensamento identificando o Eu ao objeto. Manifestando naturalmente a realidade com a imagem projetada. Foucault ainda separa em quatro formas: *convenientia*, *emulatio*, *analogia* e *simpatias*. Todas atreladas às formas do Renascimento, ou período pré-clássico.

O filósofo francês desconfiará potencialmente delas. A clara identificação da verdade com o pensamento e suas representações evocam a similitude por meio de estratégias da inteligência que acomodam os objetos. Não haveria rupturas entre as coisas e as imagens que fazemos sobre elas em nosso pensamento. Sedentariamente a próxima imagem do pensamento está elaborada esperando que o trajeto se cumpra para acomodar a imagem anterior ao seu plasma. A unidade é preservada, podemos nos aproximar da coisa e ela preservará sua natureza, sua singularidade. Assim, o mundo se manifesta claramente na inteligência do homem. Reconhecemos naturalmente essas leis do pensamento, uma vez que identificamos suas manifestações na natureza.

Adiante, no século XVII, o empirismo e o racionalismo continuam a manifestar essas tendências, contudo, as fronteiras para uma passagem se torna mais visível. A representação ainda é a marca mais forte do reconhecimento do homem diante uma natureza que se faz claramente presente por meio da razão. No entanto, pela presença das ciências, as categorias, classificações, ordem, as medidas em comum, impõem barreiras para esse conhecimento se manifestar como imagem clara e acabada do mundo. Compara-se, enumera-se, ordena-se no intuito de estabelecer as identidades e permitir às diferenças o reconhecimento de suas existências, contudo, dentro do universo de uma reconhecimento que imputará a essa a fazer parte do mundo da identidade. Quando a linguagem passa a não fazer mais parte do mundo e integra o universo da tradução desse mundo é que temos a caracterização de uma nova episteme. Foucault irá:

[...] definir o racionalismo clássico pela tentação de tornar a natureza mecânica e calculável. Os outros — os semihábéis — esforçam-se por descobrir sob esse racionalismo o jogo de “forças contrárias”: aquelas de uma natureza e de uma vida que não se deixam reduzir nem à álgebra nem à física do movimento e que mantêm assim, no fundo do classicismo, o reduto do não-racionalizável. Essas duas formas de análise são, uma e outra, igualmente insuficientes. Pois o fundamental, para a epistémê clássica, não é nem o sucesso ou o fracasso do mecanicismo, nem o direito ou a impossibilidade de matematizar a natureza, mas sim uma relação com a *máthêsis* que, até o fim do século XVIII, permanece constante e inalterada. (FOUCAULT, 2007, p.79)

A *máthesis* é um conhecimento geral das coisas, capaz de explicar todas as explicações que dá. Descartes diz que essa ciência manifesta características independentes dos objetos. Sendo as ciências matemáticas a ciência ideal para expressar a evidência dos objetos. A matemática é reta, não constituída por matérias sensíveis. As representações dos números, planos, medidas não necessitam referência direta com o exterior, pois, com meios próprios ela se basta a si mesma. A medida das coisas, a ordem e as categorias traduzem o mundo, mas, não faz mais parte desse mundo. A natureza se insere na ordem científica e essa corroboraria a ordem universal. A razão, enquanto depositária dessa fé, identificaria a fórmula da natureza por meio de suas meticolosas comparações.

A episteme clássica é feita de palavras entrecruzadas, semelhantes dos signos, mas sem transpor as nítidas fronteiras da diferença. Foucault convoca Dom Quixote como esse exemplar ser da ruptura com o classicismo. A escrita cansou-se de entoar o canto do mundo e se mostra decepcionada com as similitudes. As palavras já não coincidem com as imagens da semelhança. Já não preenchem os vazios da ficção que adormecia e agora se tem despertada. Possui a si mesma negando ser a imagem-semelhança de um mundo obstinado em fazer idêntica as formas do pensamento. As palavras se esvaziaram e vão habitar os delírios de Quixote, revelando um mundo de quimeras envelhecidas. Espelhando o mundo na língua, Quixote desenha uma imagem negativa. As semelhanças e os signos se romperam na errante jornada do herói. A semelhança dos signos que lera não coincide mais com as damas, os castelos e os exércitos que encontra.

A decifração desse mundo de similitudes não mais serve para explicar, nem fabricar analogias, pois as coisas estão em descompasso. A aventura de Quixote se instala no intervalo de uma potência identificadora que repousa agora nas páginas dos livros. As delirantes páginas dos livros não descrevem o ritmo apropriado do que seus olhos presenciavam. A todo sinal de irrupção dessa identidade, Quixote se vê novamente ungido de forças para fixar aquilo que parece estremeado. O sentido secreto das coisas não estão mais lá, “os signos da linguagem não têm valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas não se assemelham mais.” (FOUCAULT, 2007, p.66)

Mas, a aventura de Quixote não afirma que a linguagem tenha se tornado obsoleta, sem potência, ou grávida de uma nova imagem do pensamento apontando para a reconhecimento. É no limiar dessa quixotesca passagem do clássico para o moderno que a terceira episteme é

revelada. Sua maior característica é aquilo que guarda o rompimento com a representação. Foucault atribui a um filósofo, à beira, dos séculos XVIII-XIX, a revelação dessa nova epistemologia:

O limiar do classicismo para a modernidade (mas pouco importam as próprias palavras — digamos, de nossa pré-história para o que nos é ainda contemporâneo) foi definitivamente transposto quando as palavras cessaram de entrecruzar-se com as representações e de quadricular espontaneamente o conhecimento das coisas. No começo do século XIX, elas encontraram sua velha, sua enigmática espessura; não, porém, para reintegrar a curva do mundo que as alojava no Renascimento, nem para se misturar às coisas num sistema circular de signos. Destacada da representação, a linguagem doravante não mais existe, e até hoje ainda, senão de um modo disperso: para os filólogos, as palavras são como tantos objetos constituídos e depositados pela história; para os que querem formalizar, a linguagem deve despojar-se de seu conteúdo concreto e só deixar aparecer as formas universalmente válidas do discurso; se se quer interpretar, então as palavras tornam-se texto a ser fraturado para que se possa ver emergir, em plena luz, esse outro sentido que ocultam; ocorre enfim à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio. Essa dispersão impõe à linguagem, se não um privilégio, ao menos um destino que parece singular quando comparado ao do trabalho ou da vida. (FOUCAULT, 2007, 418-419)

É manifesta uma erosão. Da relação entre as palavras com as coisas que elas designam, mas não só, há uma dilatação também desse espaço que outrora convocamos Nietzsche para nos esclarecer. Avançando de uma outra perspectiva genealógica, entre pensamento e as formas utilizadas para que ele se manifeste, pode-se afirmar seguramente: há uma descontinuidade. As regulações entre as formas de grandezas e pequenezas, igualdade e desigualdade, similaridades e diferenças são visitadas não para resolvê-las, mas para se pensar sobre o sistema unitário que assentam essas comparações. “Os cientistas não fazem outra coisa, quando dizem que “a força movimenta, a força origina”, e assim por diante – toda a nossa ciência se encontra sob a sedução da linguagem” (NIETZSCHE, *GM*, 2001, I, seção 13) afirmaria o filósofo alemão. Essa *máthesis* universal das coisas se manteve inalterada até bem pouco tempo. Mas, esses sistemas não se apresentam por meio de uma dialética, sem antes se relacionarem como um sistema de forças que opera em seu interior e exterior.

Encontrando uma atualidade em seu pensamento que Foucault irá propor pensar o que é o presente. Abandonando uma virtualidade, característica do pensamento estético de Schiller, Nietzsche, ou Deleuze, que investigaram a experiência estética admitindo uma possibilidade de formação de humanidade no futuro. A modernidade aparecerá em Kant, administrará o filósofo,

na medida em que há novas maneiras de pensar, sentir, um novo agir diante o presente. É por meio dele que Foucault poderá anunciar um limite do pensar e do conhecimento como prática da crítica em Kant e própria modernidade. Define um novo *ethos*, pois sua crítica leva o francês a formular uma arqueologia sobre a transcendentalidade. Na medida em que nega a metafísica por se tratar das condições que se apresentam a qualquer um e nossa ação como acontecimento histórico. Na medida em que também é genealógica, pois busca o limite empreendendo no que pode ser ultrapassado. Redefine uma abordagem para o sujeito como imerso nas relações de poder/saber, no campo ético e estético da vida.

Assim, se constitui o percurso realizado por Michel Foucault que declara Kant como o autor que está no limite dessa passagem: de um regime a outro, do classicismo para a modernidade. Ele levanta a impossibilidade de se pensar a estética por meios que se pensara anteriormente a razão. Não se trata de descobrir o que somos em um atitude crítica diante a vida presente, mas desconstruir e pensar por meio desse fenômeno de intervalos o que não é; evidenciando o sujeito objetivado em uma série de formações de poder e saber. Por ter instaurado o sujeito como síntese de representações, refletindo na formulação de uma filosofia transcendental que Kant é alçado à condição de *filósofo que está no limite* entre as formações epistêmicas. A característica de sua análise mista opera em um sistema de acomodação que enfatiza o homem bradando por seu *páthos*. Historicamente, o francês questiona, a estética como uma forma de pensar e usar a sensibilidade para compreensão da arte. Apesar da dobra, não é a função transcendental que exerce um papel fundamental para o *logos* empirista. A tarefa dessa tensão entre transcendental e empírico “vale como campo filosófico possível, em que se deve descobrir o fundamento do conhecimento, a definição de seus limites e, finalmente, a verdade de toda verdade.” (FOUCAULT, 2007, p.471). Extraímos daí a ordem das posições de fala, dos efeitos a serem produzidos no espectador, ou leitor, entre aquilo que é concebido como real e aquilo que é possível de ser imaginado. Análise propriamente característica do regime estético.

Aquilo que Rancière denomina de estético é o que ele propõe chamar de um novo regime de compreensão. A partir da leitura realizada por Foucault é que Rancière pretenderá refutar as posições antagônicas que nascem das leituras do estético *kantiano*. O que foi formulado como um desacordo entre as faculdades, passando por diversos autores desde o século XIX e XX, reafirma a política dos contrários nos objetos da arte⁸. Aqueles que promovem a atividade e a

⁸ A questão está disposta mais organicamente no terceiro capítulo da tese, “De um regime a outro”, quando a

passividade, do pensamento e não-pensamento, permaneceram em oposição por conta de duas formas símile no percurso do trato dessa autonomia do juízo estético. Por um lado a natureza perdida, ou de outro, uma humanidade vindoura. As duas se opõem e não se cansam de lançar um paradoxal desacordo na identificação dos regimes de julgamento das artes. Rancière adverte que essa modernidade quer o pensamento da arte atrelado a identificação estética, mas recusa as formas de uma desidentificação (2005). Na tensão entre esses regimes que o estético anunciará um gesto filosófico capaz de constituir uma experiência imediata entre a razão e o sensível como ativos e passivos ao mesmo tempo.

Revisitando essas questões, Rancière anunciaria que a estética se constitui como um pensamento que parte da sensibilidade para formular um regime de compreensão para os objetos artísticos. E primeiramente, a estética se tornaria elemento constituinte para a repartição das funções na comunidade. Com isso, ela não é uma “teoria”, mas uma formulação de operações que se agregam e desagregam constantemente, fornecendo parâmetros de compreensão dos objetos da arte. Noções de distribuição de formas, sensibilidade, discursos, percepções, orientam nossos juízos para a fruição da experiência estética. Essa não está mais limitada aos espaços que teriam caracterizado as performances artísticas e se distribuem nas repartições do visível.

O regime estético teria desobrigado a ordem da partilha das coisas na medida que demonstra a racionalidade das palavras em consenso às suas correspondências sociais e culturais. No mundo das identidades elas estão obrigadas à representação dos meios em concordância com os fins da comunidade que partilha de seus significados. A linguagem penetra no conceito e retira as fronteiras dos fatos e das ficções. As razões da ficção encontram-se em pé de igualdade para um debate intelectual sobre a realidade, pois a *mimesis* já não responde a eclosão de visibilidade das massas e seus supostos desejos por emancipação. O autor pondera:

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas (RANCIÈRE, 2005, p.58).

passagem desses regimes, os autores e a modernidade artística podem ser explicadas levantando as tensões entre eles e as noções que seus elementos remetem.

A linha que separa ficção da realidade mostra-se frágil quando a racionalidade da investigação está sob um regime dos sentidos. Essas conexões a justificam sem necessariamente estar direta e unicamente ligada a uma “comprovação empírica” de realidade comprometida com os modelos de fabricação de história como destino comum. A forma adotada pelos historiadores *fin de siècle* pertence aos rastros e esse trabalho provém da literatura, define o autor. Ficou claro que os saberes, incluso a arte e a política, constroem ficções na medida em que arranjam novas configurações para práticas e palavras. Na medida em que configuram e continuamente reconfiguram os lugares e os seres eleitos para as falas. Arranjam conexões e imagens que se relacionam com o que se vê, o que se diz ou que se pode fazer e dizer sobre este ou aquele assunto. Nessa medida, nossa ficção ajuda a pensar aquilo que denominamos de realidade, permitindo que pontos em comum de um mesmo regime de verdade se toquem. “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real” (RANCIÈRE, 2005, p.59).

Percebemos que estes critérios são comuns às nossas divisões de áreas e análises nos valendo de objetos do político ou da arte. As posições não são opostas quando colocadas nas mesmas condições. Autônomas em sua *heteronomia*. Sem superioridade de julgamentos da “comunidade” que pensa sobre aquela que sente. Trata-se de uma postura que procura “sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes” (RANCIÈRE, 2012a, p.16). A aproximação da estética quanto um termo político ou mesmo a implosão da arte como submetida às artimanhas da política são refutadas em a *Partilha do sensível*:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. existe, portanto, na base política, uma “estética” que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin (RANCIÈRE, 2005, p.16).

Para Rancière, a estética está além do que o senso comum admitiu em muitos anos. Não está como resultado das maquinações do político, ela se configura antes, quando a esfera daquilo que é o político é configurada a partir de noções anteriores às próprias formações das palavras que nomeiam as coisas. Para isso, refizemos essa noção a partir das formulações dos regimes de pensamento já expostos. A arte está neste caminho como uma forma de sentido

comunitário novo. Contudo ela sempre existirá heteronomamente às condições *a priori* de tempo e espaço. Os conceitos de anacronismo e modernidade vão aparecer como negações das co-presenças de temporalidades. Tanto na análise das palavras para os historiadores como aqui, a presença dessa noção de única experiência de tempo e espaço está no arcabouço desse raciocínio. O modelo teleológico de uma presença pura relacionada ao modernismo no sentido de superação da mimética esquece a própria instabilidade ligada ao interior da estética.

Seguindo este caminho, a sua teoria se expõe em um grande manifesto pela igualdade como ponto de partida. Para as artes uma série de consequências se seguem. Admitindo o ponto de partida no estético *kantiano*, chegamos à urgência de um novo regime das artes como maneira de refazer as relações entre o estético, o político e as artes. A compreensão de uma obra de arte é realizada para além dela mesmo. As separações e fronteiras não estão no interior de uma experiência artística. Considerando que arte é vida/arte e que se intercambiam, pois, o universo da estética recusa a prevalência da experiência racional sobre a experiência de sentidos. A obra de arte sempre estará ligada a uma heteronomia. Qualquer tentativa realizada pela modernidade de atrelar suas formas para as pretensões de emancipação se viram impedidas pela própria impropriedade da arte. A insubmissão da arte aos pressupostos das representações e das hierarquias é determinada na sua própria natureza furtiva. Também, medida pela própria faculdade que entra em contato com a experiência estética. Ela é impostura, se mede no instável exercício do confronto transcendental com as representações.

Buscando as afinidades, tanto Foucault como Rancière procuram condições históricas-metodológicas para o surgimento dos discursos, pensamentos, práticas e ideias. Rancière considera que a heteronomia, própria da estética, não reduz os estilos a épocas. As condições discursivas não são limitadas a épocas e categorias de classificações históricas, mas surgiram em condições próprias de historicidades de múltiplas coexistências. A aproximação e distanciamento é intercambiável e se relaciona a amplas performances dos corpos e daquilo que as nomeia. O que torna comunicável a multiplicidade da estética, são as condições de literalidade dos enunciados que nos submetemos, e que a política faz uso deles na partilha do sensível. Rancière delibera sobre a partilha como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p.15), faz ver, portanto, um comum e suas partes particulares, os intervalos e suas lacunas. Aquilo que define os lugares, espaços, tempo e atividades que apontam como o comum toma parte nessa partilha. Ou, em outros termos, “como o sistema de

formas a priori determinando o que se dá a sentir.” (RANCIÈRE, 2005, p.16). De todas as definições, confluímos nosso olhar com a *Arqueologia do saber*, quando Foucault determina que a raridade desses enunciados tornam-se evidentes:

[...] coisas que se transmitem e se conservam, que têm um valor, e das quais procuramos nos apropriar; que repetimos, reproduzimos e transformamos; para as quais preparamos circuitos preestabelecidos e às quais damos uma posição dentro da instituição; coisas que são desdobradas não apenas pela cópia ou pela tradução, mas pela exegese, pelo comentário e pela proliferação interna do sentido. (FOUCAULT, 2008, p.136)

Por sua própria natureza furtiva recolhemos os enunciados como formas totalitárias. São seres que unificam e que multiplicamos nos sentidos, no momento do contato com eles. A possibilidade de Rancière explicar o regime do sensível denominado estético por meio de uma leitura do sensível que tem como ponto de partida a construção *kantiana* da *Crítica da faculdade de julgar*, se mostra provável. Ainda, observando a harmonia, quanto aos procedimentos intelectuais em razão da tarefa de conhecer, o autor propôs uma crítica mais aprofundada das naturezas e suas distinções. Partindo dessa releitura do sensível em Kant, que podemos refazer o caminho de chegada de uma episteme, ou ao modo de Rancière, um regime. Essa mesma leitura que serviu a Deleuze na sua operação diferencial tomando o estético como uma revelação da discordância nas faculdades do saber. Isso é realizado sem, contudo, eximir o filósofo alemão de críticas, mas considerando sua importância na realização inédita do deslocamento dos objetos de arte e da fruição estética para um universo próprio. Contudo, os mesmos procedimentos acordantes que servem ao alemão, embora sua revelação tácita de um desacordo entre as faculdades da razão, ela não servirá como modelo nem para Foucault, tampouco para Rancière. É importante reafirmar que o *a priori* histórico não é recusado dialeticamente. A intuição que guia Rancière é a da igualdade “posto que um regime não anula o outro”. (VOIGT, 2019, p.127). O esquema do regime historicamente construído para fazer valer as relações com as palavras e as coisas não é invalidado pela instabilidade de um desacordo entre a estética e as faculdades do saber, mas, a condição equidistante da construção das fronteiras entre os suportes das artes e das políticas das performances que nomeiam os objetos é que interessa. Sem possibilidade de erigir uma dura teoria, nem dialética, há, sobretudo, uma admissão de coexistência, temporalidades heterônimas, permitindo-nos explorar essa fenda e essas pistas no contato entre os regimes e os autores, bem como seus interesses.

2.1 – O regime representativo

Feitas as devidas considerações e assentadas as compreensões do que é o estético para os autores, avançamos para a crítica dos regimes que anteriormente se fundaram. Levantamos escritos e autores que demonstraram que, por meio de adventos históricos, as passagens de regimes de compreensão sobre os objetos artísticos se esgotaram em suas explicações. Rancière procurou “assinalar alguns marcos, históricos e conceituais, apropriados à reformulação de certos problemas que são irremediavelmente confundidos por noções que fazem passar por determinações históricas o que são *a priori* conceituais” (RANCIÈRE, 2005, p.14). O entrelaçamento entre as noções e determinações históricas que Rancière nota nos regimes ético, representativo, que Foucault liga à Renascença e ao Classicismo, anunciam o surgimento de uma nova compreensão sobre as formas estéticas. Retomando o raciocínio de Kant, vemos sua presença como ponto de intercessão entre um regime e outro. Partindo dele a abertura no caminho para a crítica dos objetos sensíveis, se torna possível o aprofundamento da crítica à representação. Foucault (2007) explica essa posição declarando Kant no limite de *nossa modernidade*, retirando o *saber e o pensamento para fora do espaço da representação*.

Assim, na passagem de Foucault à Rancière, percebemos como o autor que habita o limite de uma passagem importante para a cultura europeia. Apontando uma insuficiência do entendimento em realizar um juízo estético. Contudo, levantamos algumas interlocuções que apontam a impossibilidade de sua crítica ao juízo destronar a representação na apreciação das obras de arte. Conforme anota Kant, as obras, com o dever de serem percebidas com o mesmo valor universalmente, mas desde que o ponto de partida seja o compartilhado esteticamente, as reenviar ao ponto da reconhecimento. Segundo a interpretação *deleuziana*, “o empreendimento de Kant multiplica os sentidos comuns” fazendo tantos “sentidos comuns quantos são os interesses naturais do pensamento racional” (DELEUZE, 2018, p. 188). Há uma ambiguidade na *Crítica kantiana*. São as consequências universais do seu juízo particular que não se restringe a uma só pessoa, mas a todas que usufruam da mesma submissão de sua vontade como critério no juízo que atua como característica da representação. No amplo sentido das consequências morais de seu juízo, mesmo que discutidas seus resultados não podem ser observados enquanto rompimento das regras e de convívio da comunidade. Assim, para aqueles que veem a afirmação de uma reconhecimento, ele abre uma fenda para a passagem do sensível, mas não a explora totalmente.

Daí extrairemos as duas principais formulações do terreno ambíguo, e, muitas vezes difícil, atribuídas aos filósofos que estão nos limiares do nascimento de um novo regime. As perspectivas críticas anotam ele como o prodigioso filósofo a descobrir o domínio do transcendental. Apesar de toda pródiga revolução estética, para Deleuze⁹, há uma ambiguidade que o ainda coloca na tradição representativa. Ao lado de Nietzsche ele entenderá que a apreensão transcendental é induzida a uma apreensão empírica (2018). Seu raciocínio deixou nítido que o sensível se manifesta pela lógica empírica pela qual se faz as ciências, se verificam os costumes, o direito e a consciência histórica. Sendo o pensável caracterizado pelo domínio da ética. Liberdade, felicidade, entre tantas ideias que conduzem a fins objetivos entram em conformidade com a esfera do pensável, e se tornam limitados quando considerados a experimentação destes como uma consciência sensível. Logo, se entram em conformidade com os fins, podem ser determinadas como bens coletivos, uma vez que podem ser apontadas com juízos *a priori*. Em suma, é provocada uma dualidade, pois a arte é um conceito fabricado pelo entendimento, mas não segue um juízo do entendimento. A experiência estética é múltipla e não só objetivada na linguagem. As faculdades, então, aparecem em conflito na terceira crítica, contudo, não antes de revelar um desacordo entre as próprias faculdades.

Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento: impessoalidade e universalidade. Este não é o lugar de discutir se isto não foi essencialmente um erro; quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador) refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do "espectador" (NIETZSCHE, *GM*, 2001, III, seção 3)

O ideal de beleza no olhar empírico é enxergado pelo prisma do conceito colocado em um dado apontado pela realidade. Segundo parte distinta dos autores mobilizados aqui, a conformidade ou a objetividade da obra vem com seu par conceitual, uma ideia intelectualizada do que é o belo. Dessa forma nenhum juízo de gosto, do que é belo ou ausente de beleza, está permanentemente ajustado ao juízo estético. Daí a instabilidade desse julgamento, aferindo as

⁹ A posição do autor aparece aqui anunciando diversas perspectivas sobre uma crítica à representação e a posição de Kant sobre esse aspecto. Mesmo próximo a Foucault em diversos elementos, a leitura que Deleuze realiza do filósofo alemão se ampara em Nietzsche, coincidentemente, também, é uma influência para ambos franceses. Entretanto, eles extraem o mesmo dado do impulso *dionisíaco* impedindo a reconhecimento da razão. A abordagem estética *nietzschiana* ou *deleuziana* estariam comprometidas com uma humanidade por vir, diferente da reflexão do presente, seguindo a linha, Kant, Foucault e o regime estético. No segundo capítulo, dedicado a Deleuze, mais esclarecimentos sobre a polémica dos postulados da filosofia são desdobrados.

influências para o estético por meio da interpretação de Nietzsche. A pureza da beleza é em parte intelectualizada “presumivelmente porque os fins não são suficientemente determinados e fixados pelo seu conceito” (KANT, 2012, p.78). A disputa pela beleza passa em parte pela intelectualidade, uma vez que ela é empírica e em outra quando ela supõe uma experiência de um julgamento não experimentado. A ideia do belo vai além da experiência dos sentidos, intelectualizada ela não pode ser definida como pura. O conceito fixa um fim objetivo à ideia. Deleuze acordará que a reconhecimento “encontra sua finalidade prática” e todas as coisas “sob esse modelo, dá testemunho de uma inquietante complacência.” (DELEUZE, 2018, p. 187)

A beleza e o juízo de gosto fixam-se por conceitos externos que apontam para sua universalidade, desde que utilizados os mesmo critérios para realizar o juízo. Assim, o juízo empírico parte de uma impureza do juízo de gosto e o estético, por sua vez, escapa da precisão que a objetividade procura impor a ela. Kant ajuíza que o homem é quem determina pelos fins da razão o que é que se pode tomar pela experiência externa. Os juízos realizados sobre objetos estéticos podem entrar em concordância com esses fins determinados pela faculdade da razão. Dessa forma, o homem é um ser capaz de formular o conceito de belo e ideal da perfeição ajustando esteticamente aos fins propostos pela razão. Cabe ressaltar que Deleuze busca ligar alguns destes detalhes por meio de uma descrição das sínteses das faculdades em *Crítica da Razão Pura*, culminando na *Terceira*, expressando a “forma do objeto qualquer como correlato do *Eu* penso, ao qual todas as faculdades reportam.” (DELEUZE, 2018, p. 186). Onde estão os problemas nestas formulações conceituais? Justamente no que tratamos até aqui. Quando Nietzsche convoca a “experiência do artista”, pode-se ler a experiência daquele que cria sendo universalmente estendida em Rancière, embora totalmente difusa aqui, inclusa a esfera do espectador. Pois, o estético é experimentado no singular e cada qual traça seu caminho de compreensão das obras de arte, destacaria o francês.

Aquele que cria para Rancière não está em lado oposto, como pode sugerir a leitura mais sistemática do estético em Nietzsche. A imagem de determinada função a ser praticada pelos lados opostos permite a Rancière evocar uma zona de indeterminação *entre arte e não arte* (2014a). A denúncia de certa noção de politicidade empregada nesses opostos “exagera a visão tradicional do artista como virtuose e estrategista” (2014, p. 74) ao invés de liberar da dicotomia Apolo/Dionísio, como suporia Nietzsche. Daniela C. Blanco (2018) levanta a hipótese de leitura em que essas oposições, tomando a tragédia grega como impulso, formulariam a passagem para um regime estético, pois o princípio da tragédia ática é

questionado. Dionísio é aquele que “aniquilaria os próprios limites de nossa existência.” (p. 185) se opondo a Apolo como deus contemplativo. Supomos que da aproximação entre as zonas de indeterminação nasceria a tensão entre os regimes. A presença *dionisiaca* traria “um elemento sensível que operaria uma outra ordem que não a da razão socrática” (idem). Segundo a autora daí o rompimento de uma ideia da razão como qualidade ativa e o sensível como qualidade passiva.

A relação linear entre *aisthesis* e *poiesis* garantindo uma legislação ordenada da natureza lembram a crítica ao representativo de Rancière. Assim, alguns elementos podem sugerir uma leitura próxima da crítica, mas, considerando, os objetivos de cada autor, as distâncias se revelam. Não é objetivo do *regime estético das artes* o rompimento com o passado, como afirmaria Nietzsche, ou Deleuze, anunciando uma estética por vir. Mesmo o passado seria reinterpretado de acordo com os pressupostos do estético segundo Rancière. Quando a tragédia grega é convocada pelo autor, ele expõe diversos regimes interpretativos formulados para compreensão dessas obras. Blanco responde que o encontro “entre Apolo e Dionísio não seria uma negação da razão em detrimento do sensível, mas, antes, uma ideia de que a *atividade* não seria qualidade exclusiva à *razão*” (BLANCO, 2018, p. 187). Tanto quanto podemos aferir a partir da ação/passividade dos enunciados formulam uma *passividade* pertencente a qualquer um, não só a matéria sensível.

Essa tensão interminável faz excluir a forma coexistente e, portanto, manifestação dissensual própria do regime estético. Mas, qual seriam as honras que Kant teria prestado aos objetos da arte? Após desfeitas as relações entre uma determinação da razão para a matéria sensível, excluem-se também os impulsos opostos de anulação permanente. Maneiras novas de pensar a autonomia e heteronomia das artes. Não se trata de formular seu aparecimento visível e buscar no seu inconsciente as obscuridades da forma, da potência do que ela tem a dizer, etc. A presença material do objeto estético não se define nas conveniências entre o visível e o dizível, bem como não se dá apenas pela fórmula do avesso: aparição e ocultação, representação e inconsciente. Mesmo que os olhares de Foucault, Deleuze e Rancière sobre Kant sejam diferentes do apontado por Nietzsche, notamos a confluência de uma crítica ao objeto parado, que assiste ao objeto sensível e realiza o julgamento das obras de arte com base em uma esfera limitada. Desdobraremos em outros momentos as possibilidades de fuga a essa formulação que compreende a imagem do mundo como natureza fixa.

Retornar a Kant faz-nos perceber na raiz esses questionamentos herdados do platonismo e de tradições de ideias que tomamos sem refletir profundamente sobre a forma com que utilizamos para dizer que isso é ou não é válido. A base aristotélica desse julgamento está convocada. Os conceitos *a priori*, objetivos e necessidades de fins sobrepõem-se ao estético. Mas é preciso entender as misturas de natureza entre os julgamentos especialmente quando se faz em nome de uma objetividade e quando essa objetividade é realizada em nome da comunidade, de um adequado, de normas e condutas aceitas. Tomar a forma como ausente de movimento de forças é desconhecer a natureza *pessoal* com a qual se realiza a apreensão dos objetos da arte pelo espectador. Se esse que vê fosse conhecido como provoca Nietzsche “como uma pletara de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo!” (2001, III, seção 6), exclui-se daquele que realiza o juízo seu pleno potencial de desgarrar-se das condições que exercem a força sobre seu olhar para o que é belo. Em outras palavras, seria essa a aparição da “forma de um grande verme de erro.” (idem).

A figura fixada dos pressupostos que atuam sobre o juízo, se vincula ao elemento do “desinteresse” que agrada no belo. A verdade e a beleza como uma escolha sem intencionalidade, mesmo que o julgamento queira se esconder como determinado por um fim de interesse, ainda assim a objetividade está à frente. A natureza estética é distinta deste juízo “Visto que um juízo estético não é nenhum juízo objetivo e de conhecimento, esta necessidade não pode ser deduzida de conceitos determinados e não é, pois, apolítica” (KANT, 2012, p.83) como ajuíza o próprio Kant. E ela também não poderá ser retirada da generalidade da experiência, uma vez que nenhuma necessidade pode se fundar em juízos empíricos.

Mesmo Nietzsche, um dos maiores críticos de Kant, reconhece sua importância para traçar um caminho seguro nas pesquisas sobre o sensível. Adiante, o regime estético desobriga-nos desse sistema de meios e fins. O *regime estético* nos permite repensar os conceitos com os quais a arte esteve e está amparada nos tradicionais métodos de pesquisa e leitura sobre o significado das obras de arte. O “esforço para pensá-la implica abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo o objeto do pensamento” (RANCIÈRE, 2005, p.14). O regime estético nos permite questionar o princípio representativo do nó e desenlace e desatar os objetos dos fins que as palavras *a priori* as tenha subjugado.

Foi em *A Partilha do Sensível*, um livro-entrevista dos anos 1990 que o filósofo apresenta o conceito de regime estético das artes, mas antes, conectado nessa partilha dos

sentidos da comunidade. No início do livro, Rancière irá expor os modelos de explicação e suas ineficácias ao estabelecer um julgamento dentro dos pressupostos já citados. Em linhas gerais determinados grupos recortam o universo de sentidos conectando palavras, signos e práticas, submetendo os fatos a uma ordenação *a priori* em que as palavras viriam reforçar os sentidos explicativos sobre o grupo.

[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

O autor continua exemplificando por meio da comunidade grega Antiga, as noções da estética, partilha do comum e da representação. A comunidade estabelece funções e nomes para as coisas e as palavras aos seus correspondentes objetos. Aqueles que são cidadãos, sua proeminência sobre os demais e como tomam parte em uma política comum. Aristóteles determina a política como uso dos animais que falam, logo, escravos, estrangeiros, entre outra grossa camada da população ficam longe do exercício da cidadania. Na repartição de funções já se observa a separação em que alguns poucos se ocupam das falas sobre o comum e outros, por meio da natureza atividade que exercem, não poderão se ocupar de assuntos que dizem respeito ao comum. Assim são definidas competências sendo “a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das ‘práticas estéticas’, no sentido em que entendemos” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Portanto, qual seria a natureza desse entendimento? Qual justificativa o autor apresenta para o entrelaçamento do termo estética à política? Não quer dizer uma estetização das práticas políticas, mas um sentido mais autônomo como ponto de partida para os termos: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (Idem).

Neste ponto estão entrelaçadas as formas que se atribuem o julgamento ao termo da estética de maior amplitude. O autor está anunciando a natureza própria da ficção na repartição das coisas que pertencem à ficção àquelas que não pertencem. Fixando a possibilidade de se fazer as duas coisas, ou seja, ocupar-se da política e ocupar-se do trabalho, determina-se que a distribuição de lugares na sociedade é o primeiro ato estético. Rancière atribui isso à forma que gregos repartiram as funções dentro de sua sociedade, o que serviu de modelo para as formas

artísticas. Encabeçadas pelo teatro e a literatura, Platão destaca uma forma de arte adequada àquela comunidade. A arte aparece agarrada aos modelos de simulações e identidades.

Esclarecendo o que o autor denomina de regime *ético das artes*, na constituição de uma linha de identificação dos regimes de pensamento sobre a arte, Rancière percebe dois elementos essenciais na formulação destes: a unidade e a verossimilhança das ações. Para Platão a arte não existe em si mesma, mas apenas como modos de fazer, pensar e agir. Com uma função clara na comunidade: veracidade das imagens. O autor define que nesse “regime, ‘a arte’ não é identificada como tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens.” (RANCIÈRE, 2005, p. 28). A destinação para as imagens da arte são expressas em *A República* pensando os determinados usos que essas imagens podem ter. Admitindo, assim, uma intencionalidade na produção de efeitos que essas imagens emitirão. A necessidade cria um determinado efeito generalizado sobre as imagens a serem emitidas. O excesso é denunciado como fato próprio daqueles amadores que não conseguem separar uma escrita falsa da verdadeira. Daí se desdobram questões que veremos a seguir como a divindade das imagens, sua irrepresentabilidade, bem como do “direito ou proibição de produzir tais imagens” (idem).

Em *A República*, Platão traça uma linha metafísica multiplicando-se ao longo da história da interpretação da filosofia ocidental. Tornando os objetos inteligíveis como plenamente estáveis e, portanto, únicos seres que fogem da total instabilidade do sensível. Essa distinção fundaria a representação, asseverando que os corpos que habitam o mundo estariam em contato com essa esfera inferior. Se as imagens do mundo podem ser submetidas ao mundo das ideias temos um comprometimento do pensamento com o conhecimento da verdade. Eis a grande possibilidade da semelhança para conhecer o mundo como representação. Por meio do diálogo de Sócrates com Adimanto extraímos a posição da semelhança em relação aos valores etéreos:

[...] o Sol que eu chamo de filho do bem, que o bem engendrou à sua própria semelhança. Aquilo que o bem é no campo da inteligência em relação ao pensamento e aos seus objetos, o Sol o é no campo do visível, em relação à vista e aos seus objetos. [...] Admite, portanto, que se dá o mesmo a respeito da alma. Quando ela fixa o olhar naquilo que a verdade e o ser iluminam, compreende-o, conhece-o e mostra que é dotada de inteligência; (PLATÃO, *A República*, 2012, Livro VI, seção IV)

Seriam a identidade e as formas eternas que determinam o desejo pelo conhecimento daquilo que é orientado para o bem. O regime que procura a assunção da verdade como semelhança do mundo visível ao submete-lo às regras do pensamento. Estabelece aqui as

hierarquias com as quais o platonismo pode proceder com as classificações, o sistema de grandezas e aqueles que podem ou não exercer atividades na *pólis*.

Cortando cruamente a matéria da carne, ou negando a separação entre o inteligível e o sensível, o pensável e aquilo que só pode ser sentido é que se constrói o modelo de pensamento estético grego. É o modelo da representação, que Foucault associara à Renascença, que Rancière está chamando atenção para a política de suas formas. Assim, não é qualquer pessoa dotada de fala, que pode dizer ao comum aquilo que representa a verdade da sociedade em si mesma. Sócrates diria para Glauco “estabelecemos que sejam filósofos, aqueles que podem chegar ao conhecimento do imutável, ao passo que, os que não podem, mas erram na multiplicidade dos objetos variáveis”. (PLATÃO, *A República*, Livro VI, Seção I) e tem separados aqueles que adentram ao campo do múltiplo e não coincidem com a preocupação do que é verídico. Isso define como as “formas estéticas” fazem política, independente das intenções que se colocam no jogo, embora tentem ocultar seus rastros.

Os enunciados sempre revelam suas formas políticas, “toda a esteira de rastros que deixa atrás de si constitui um conjunto coerente e um sistema de signos”. (FOUCAULT, 2007, p. 494) A linguagem não é propriamente esses signos que determinam uma correspondência similar ao real, não é uma chave de acesso fechada de modelo imediato. E por isso a mimética platônica quis rebaixar o “plano” da língua a um contexto da vida. Uma forma específica rebaixada à manifestação de práticas em outro quadro. Essa política da arte se reproduz em outros períodos históricos, daí a coexistência de regimes de compreensão às artes que definem o mal-entendido sobre a estética, especialmente no século XIX.

O sensível é relegado a um plano menor, de instabilidade constante, apartado da verdade das coisas. Os corpos sensíveis do mundo se rebaixam aos modelos, as cópias, interiorizam as formas da identidade para parecer semelhante. Convenientemente, as distâncias entre o sensível e o inteligível foram dilatadas e o abismo provocado pelo corte do simulacro. Essa envolve e oculta o observador exterior, Deleuze comenta: “o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar [...] o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista.” (DELEUZE, 1984, p. 264). Simula a separação entre o observador externo e as posições bem definidas entre aquele que cria e o espectador. Como disse Nietzsche, destacado anteriormente, se ao menos conhecessem a natureza pessoal do espectador, poderiam considerar a singularidade pertencente ao universo do sensível.

À medida das instâncias de ordenamento e controle, há uma forma na ideia de identidade que serviu de modelo para esse pensamento. Só as boas cópias se parecem e por isso se diferem. Tudo inseparável, uno e indivisível, se ajustando para manutenção da cidade. Os modelos absolutos é o que resta de tudo, mas criando uma falsa aparência que acompanha todo simulacro. A aparição fantasmagórica de uma ilusão, não um erro, é discutida em *A república* quando Sócrates evoca o exemplo de uma visão de um lavrador vestido de sultão, ou seja, aparentando aquilo que não é. Continua a provocar seu interlocutor, primeiro Adimanto e depois Glauco, e a partir daquele choque que nos desorienta, ele pergunta: “Que achas que responderá se alguém lhe vier dizer que não viu até então, senão fantasmas, mas que agora, mais perto da realidade e voltado para objetos mais reais, vê com mais justeza?” (PLATÃO, *A república*, 2012, livro VII, seção I). Em seguida vincula a assunção dessas figuras espectrais aos “poetas [que] criam fantasmas e não seres reais” (idem, seção III) promovendo uma duplicidade inseparável, o mundo da simulação e das coisas reais. A poesia “é incapaz de distinguir o maior do menor, que pelo contrário, considera os mesmos objetos ora grandes, ora pequenos, que só produz fantasias e se encontra a uma distância enorme da verdade.” (idem, seção VI) estendendo-a seus malefícios ao governo das cidades. Tudo provém desordem se o simulacro se coloca em posição privilegiada na educação dos homens, e produz figuras e formas desconexas daquilo que não provém de uma boa ordem para a cidade. No diálogo com Adimanto, Sócrates descreve:

Ora, presentemente estamos a modelar, segundo cremos, a cidade feliz, não tomando à parte um pequeno número, para elevá-los a esse estado, mas a cidade inteira. Seguidamente, examinaremos o caso contrário. Era como se estivéssemos a pintar uma estátua e alguém nos abordasse para nos censurar, dizendo que não aplicávamos as tintas mais belas nas partes mais formosas do corpo (de fato, os olhos, sendo a coisa mais linda, não seriam sombreados com cor de púrpura, mas a negro). Parece-me que, nos defenderíamos convenientemente replicando: “Meu caro amigo, não julgues que devemos pintar os olhos tão lindos que não pareçam olhos, nem as restantes partes, mas se considera, atribuindo a cada uma aquilo que lhe pertence, formaremos um todo belo. [...] De maneira que, se te obedecêssemos, nem o lavrador será lavrador, nem o oleiro será oleiro, nem ninguém mais ocupará o seu lugar; [...] e assim em todas as profissões; e deste modo, quando toda a cidade tiver aumentado e for bem administrada, consentir a cada classe que participe da felicidade conforme a sua natureza. (PLATÃO, *A república*, 2012, livro IV, seção I)

Assim se formula um governo e a hierarquia de ocupações e temas, vinculadas às palavras e objetos sensíveis, desde que forçosamente ajustados aos propósitos da cidade. Cada

qual definida sua natureza por meio de sua ocupação na *pólis* também tem ajustada uma parcela da felicidade que lhe pertence. Exclui-se o dado singular sendo definida por outra parcela, daqueles nobres que se ocupam da política, a definirem, cada qual a cota de felicidade e como gozar dela. Não pertencendo à maioria da sociedade a capacidade de autonomização de suas formas, dependendo de sua ocupação, bem realizada de acordo com as representações bem-feitas e visíveis na ordem da cidade, assumir ele a felicidade que lhe cabe. Há uma predominância daquilo que define uma partilha na ordem ecoando na esfera da estética.

Mesmo que se reproduzam as formas de representação e a partilha das divisões de funções na ordem das cidades, na era democrática, não seria possível escrever uma história que fizesse jus a assunção dos anônimos e das formas de vida banais utilizando os mesmos métodos dos regimes que ordenam as palavras em submissão aos sujeitos falantes das sociedades que aqui já passaram. Mas, é esse universo que o autor observa para a estética no século de aparecimento desse novo regime. Retornando aos séculos de aparecimento da compreensão platônica, Rancière aponta o sistema clássico da representação, colocará em cena uma “visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas” (RANCIÈRE, 2005, p. 25) das situações apropriadas e das “maneiras de falar” adequadamente. Assim, as formas refletem as figuras que portam as mensagens da comunidade.

Tal esquema está relacionado a uma importante classificação do sujeito e sua ocupação, bem como seu lugar de fala na sociedade. Esse raciocínio indiciário de classificação do que é erudito e popular, racional e irracional, como se não fossem divididos *a priori*, aparentando naturalidade foi largamente reproduzido no interior de outras épocas históricas. Do mais atrasado para o mais avançado, do mais simples para o mais complexo, Rancière (2005). Esse movimento apriorístico toma como base uma dialética, ou uma teologia. O regime estético propõe a quebra dessa relação. Com este, a ligação direta entre palavra e posição social é desembaraçada. O nó da *poética* é, então, desfeito.

Outra importante revelação do trecho do diálogo de Sócrates com Adimanto, é a questão das personalidades falantes. Acusamos em seu aparecimento o atrelamento firme à mimética. Uma vez que os elementos da mimética são destituídos do discurso, ele assumirá um procedimento de ocultação do sujeito falante. Os seres falantes são uma coletividade em um lugar que oculta sua natureza privilegiada. Como o próprio Rancière (1996) afirma em “*O desentendimento*”, o povo enquanto conceito aplicado às ciências humanas pode ser o resultado de uma conta mal realizada. O povo não é ainda o seu próprio: “O povo nada mais é que a

massa indiferenciada daqueles que não têm nenhum título positivo – nem riqueza, nem virtude – mas que, no entanto, têm reconhecida a mesma liberdade que aqueles que os possuem.” (RANCIÈRE, 1996, p. 23). A determinação das falas e seres que sabidos, lidos e ouvidos podem estar mais ligados ao regime de palavras/verdade que aqueles seres que são vinculados às suas próprias práticas teriam supostamente legitimidade como plenipotenciário de uma missão especial. “Povo é apenas a aparência produzida pelas sensações de prazer e dor manejadas pelos retóricos e sofistas para adular ou assustar o grande animal, a massa indistinta das pessoas de nada reunidas na assembleia.” (idem, p. 25). Nessa conclusão de um litígio, proveniente dessa má formulação aritmética, que o autor afirma para aqueles que não tem voz:

No âmago da política, há um duplo dano, um conflito fundamental e nunca considerado como tal em torno da relação entre a capacidade do ser falante sem propriedade e a capacidade política. Para Platão, a multiplicidade dos seres falantes anônimos chamada povo prejudica toda distribuição ordenada dos corpos em comunidade. Mas inversamente "povo" é o nome, a forma de subjetivação, desse dano imemorial e sempre atual pelo qual a ordem social se simboliza rejeitando a maioria dos seres falantes para a noite do silêncio ou o barulho animal das vozes que exprimem satisfação ou sofrimento. Isso porque, antes das dívidas que colocam as pessoas de nada na dependência dos oligarcas, há a distribuição simbólica dos corpos, que as divide em duas categorias: aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um *logos* – uma palavra memorial, uma contagem a manter –, e aqueles acerca dos quais não há *logos*, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada. (RANCIÈRE, 1996, p. 36)

Partir do pressuposto que os regimes de verdade da história estão distanciados das palavras que os compõe é, para nós, decidir seguir em um modelo que se coloca nos intervalos. As lacunas entre o visível e o dizível pode supor uma dialética. A prática das ações e da escrita não estão totalmente distantes, nem separadas como o próprio marxismo e trabalho historiográfico tradicional supõe. Convocar o povo é o materialismo é convocar uma política da estética, pois em sua origem não é simplesmente dominação, é uma “conta malfeita”. Não significam correspondências diretas, sem intervalos e lacunas entre as palavras que nomeiam e as coisas que são os fatos, objetos de análise da história. A prática da escrita com base nesses pressupostos iniciais poderia, então, supor um regime de palavras que não estivesse atrelado à norma platônica-aristotélica de conhecer.

Há uma relação na partilha dos saberes/fazeres já anunciava Foucault. Há temporalidades que se entrecruzam simultaneamente. Não há na escrita da história propriedade das palavras com um destinatário e um emissor capazes de dizer isso ou aquilo sabendo o efeito

que produzirá. Pois, o povo que é o destinatário dessas imagens, é um múltiplo que foi feito uno por um regime de visibilidade das palavras. A escrita traça uma divisão dos papéis e o que os fatos pelos quais partiriam as palavras são antes repartidos com as racionalidades que as palavras ditas lhes impõem. Daí traçamos as linhas gerais para todas as críticas das generalidades que se posicionam *a priori*. A coexistência harmoniosa das palavras e heterogeneidades das cenas atreladas às identidades sociais são improváveis. Por enquanto, nos limitamos a dizer que determinadas palavras e conceitos reforçam as palavras justapostas *a priori*.

Por meio de Sócrates, a *doxa* platônica demonstra a capacidade que o ser próprio da multiplicidade seria aprisionado por uma palavra. A correspondência que admite uma classe com modos de fazer e dizer diferentes deve ser uma na direção de uma comunidade “feliz”. Bem ajustada pela conta daqueles que realizaram a divisão da *pólis*, o medo que esse fantasma proclame formas indistintas de um litígio ignorado se manifesta no simulacro. A igualdade arruína a constituição da cidade e os seres falantes devem cuidar para que as boas representações reforcem as promessas de felicidade da comunidade. Cada lugar e ser com sua própria função, ocupando-se daquilo que se deve ocupar, deixando para os simulacros mal feitos a existência dos fantasmas do litígio que a própria comunidade dos *artisans* carrega em sua natureza.

Esses elementos da representação demonstram uma constância dos procedimentos utilizados em diferentes sociedades e momentos históricos. Neste nível que é colocada a questão da estética em sua ligação com a política. O recorte do mundo sensível em torno de uma disposição dos corpos, das formas apropriadas, da visibilidade que conseguem por ser construída o atrelamento da reprodução de ideias e das formas apropriadas à cidade. A partir daí podem ser analisadas as questões da estética para o autor e como a política das escrituras no mundo visível podem ser enxergadas. As características e elementos de regimes de compreensão e divisões daquilo que pertence ao sensível também, será construído a partir daí.

Percebendo a predominância das formas que se atrelam a outros momentos históricos, a representação enquanto um regime de explicação para as artes não se encerrou na Antiguidade, ou na Renascença, como bem concluíram nas primeiras reflexões, Michel Foucault e na *partilha*, Rancière. Se firmando no caminho contrário, para Platão diz com frequência que a arte traça caminhos de se fazer. Somente isso, ela existe como imitação verdadeira ou falsa da vida. O francês afirma: “existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo de fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples

aparências.” (RANCIÈRE, 2005, p. 28). Para isso há, na poética, um valor fundado que transcorrem as Eras e se ajustam à novas configurações históricas, mas apesar de suas peripécias, permanecem atemporais na identificação de uma boa ou má imitação. Trata-se da função pedagógica da arte, do procedimento de educar os cidadãos a reconhecerem os bons valores. Em *Ética e Nicômaco*, Aristóteles define:

as coisas que tendem a produzir a virtude considerada como um todo são aqueles atos prescritos pela lei tendo em vista a educação para o bem comum. Mas no que tange à educação do indivíduo como tal, educação essa que torna um homem bom em si, fica para ser determinado posteriormente, se isso compete à arte política ou a alguma outra; (ARISTÓTELES, *EN*, 2002, Livro V, seção 2)

Mesmo que, no campo do direito, a função será exercida pelas formas estéticas, no que confere Platão. Os poetas fornecem maneiras de oferecer aos espectadores “uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade”. (RANCIÈRE, 2005, p. 29). Neste sentido, o autor aponta um regime ético para as imagens. Entendendo que os poemas formam imagens e que toda arte se encontra inscrita dentro dessa questão, produzem duas questões subjacentes: sua origem e seu destino. Por meio dela deve-se fazer um controle constante da produção de mitos e fábulas, revelando a intenção das classes que governam a cidade de evitar que algumas ocupações produzam poesia e pintura, identificados como simulacros. Assim, Platão instala o problema dos simulacros e das más imitações. Essa ética impede que se enxergue a arte no singular, observar sua individualidade e suas propriedades próprias. Essa última revela, para Rancière, a poética da imagem, ou, um regime que se subtrai ao representativo.

Neste, é identificado um par: poesia e mimética. Ao modo grego: *poiesis/mimesis*. A elaboração de Aristóteles para a *mimesis* orchestra a submissão do *ser* da imagem a uma função e um modelo adequado para ela na comunidade. Denomina poética o “interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem-feitas.” (RANCIÈRE, 2005, p. 31). Nada mais é que a reprodução do representativo, ou que Foucault denominou de pré-clássico. Delimitando normas e procedimentos para a boa imitação as razões e motivações estão afirmadas na *Poética*:

Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. [...] A razão disto é também que aprender não é

só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. E que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 2008, parágrafo 4, 1448 b, linhas 5-15)

Isso define em grande medida o que são regimes de identificação e sua passagem entre o ético e o poético. A natural inclinação para a verdade conduz à reflexão e ao reconhecimento, ou seja, aquilo que já dissemos anteriormente para o regime ético das imagens, são reconhecidas como origem e destino. Formulando pontos de apoio para a comunidade em seus valores e suas adequadas representações, bem como aquilo que pode e não pode ser representado. Limitadas sempre a suas formas dualísticas: “boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros” (RANCIÈRE, 2005, p. 31). No ético a necessidade de controlar a reprodução dos mitos e fábulas não se verifica mais no poético.

Assim, pode ocorrer a distribuição de corpos em uma comunidade. Não é um procedimento artístico que se finda em si mesmo, pois há antes, um regime de visibilidade e normas que caracterizam as formas admissíveis e as contrárias. Ao mesmo tempo que a poética, por meio de suas formas e procedimentos, implica sua autonomização, a operação mimética a empurra de volta, mas não sem antes revelar uma fenda de passagem. Contudo, não sem luta, o primado da representação obstaculizará a saída com ação política e social, formulando hierarquia dos gêneros, dignidade dos temas e correspondência imediata da palavra com o ato. “É, também, a relação regulada entre *mimesis*, *poiesis* e *aisthesis*: a ordem das representações define a relação entre as maneiras de fazer e as maneiras de receber, os efeitos a serem produzidos nos espectadores.” (VOIGT, 2017, p. 103). É conhecida a divisão aristotélica da arte trágica para os nobres e a comédia para os pobres. Em diálogo com Glauco, relata Platão em *A república*, Sócrates advertiu sobre as formas da tragédia, que não “o autor de tragédias, se é um imitador, estará, por natureza, afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores” (PLATÃO, *A república*, 2012, livro X, seção II). A desconfiança do autor quanto aos simulacros, a pintura e a poesia, são superadas adiante por Aristóteles que enxerga uma evolução nos temas e formas, na importância da *mimesis*. Separando os procedimentos com que se realiza a ficção e que reside os fatos verdadeiros.

Aristóteles esmiúça essa separação, em a *Poética* (2008): “a tragédia evoluiu pouco a

pouco, ao mesmo tempo que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente. Após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria” (parágrafo 19, 1449 a, linhas 13-16). A natureza da tragédia é a nobreza dos atos. Foi Ésquilo que diminuiu as partes cantadas, e elaborou formas mais literais de decifração da mensagem da arte. A predominância da palavra falada e redução da cantada marca essa operação. Ela continua quando Sófocles introduz o cenário e aumenta o número de atores atribuindo dignidade à trama, ajuíza Aristóteles. Sem a mesma sorte ocorre com a comédia:

A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada, mas não exprime dor. (ARISTÓTELES, *Poética*, 2008, parágrafo 5, 1449 a, linhas 33-38)

Ele continua revelando que a comédia não recebeu a mesma atenção que a tragédia, pois se conhecem os estados de uma evolução, enquanto a arte do cômico, não. A introdução das máscaras, dos conhecidos poetas cômicos, dos lugares de encenação são mudanças vagamente relatadas. “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa” (ARISTÓTELES, *Poética*, 2008, parágrafo 6, linhas 23-24) e por isso seu potencial teor de ordenação da cidade. Seu enredo, elemento fundamental, exprime a alma e os princípios, sendo os caracteres, ou seja, suas formas mais lúdicas em segundo lugar. A imitação de uma ação é a tragédia. Ela exprime aquilo que é possível e as lições que se extraem da essência do enredo. As palavras entram em uma ordem de correspondência direta com a ação e recusa a comunicação de um *embelezamento* que não pode ser estendido a uma função dentro da trama.

As partes do enredo, pode-se ler o mesmo na estrutura de leitura dos acontecimentos. A ação completa e não parcial está na tragédia, com a definição total dos elementos que entram em conflito e aqueles imutáveis prevalecendo ao final. Extensão se relaciona ao todo e ambos revelam no princípio, meio e fim. Pois, só as estruturas cômicas não necessitam imitar a vida e segundo a ordenação política da *pólis*, o regramento do mundo se faz por meio da aplicação da verdade e do equilíbrio das formas, bem como sua beleza.

Assim, o princípio da verossimilhança orchestra a necessidade de uma sequência de acontecimentos, uma vez que a percepção entra em associação à causalidade. A ação se prolonga e por meio dessa estrutura de princípio, meio e fim, são fabricadas as infelicidades ou felicidades da tragédia. Essa divisão pertence a esse regime, mas não se conclui pela sua

exclusão, apenas pelas formas que não fornecem explicações eficazes para os problemas e os desgastes das interpretações atualmente. Mesmo que se atribuam formas de imitação e a submetem às categorias de boas ou más, há uma pertinente relação que pretendemos realizar para concluir sobre o regime representativo. A admissão da verdade e mentira vinculadas ao uso dos produtores de mitos e fábulas que podem circular na cidade. Considerando sobre a partilha realizada em *A República*, em que o uso da mentira pode ser conveniente quando realizado por uma ocupação na cidade, Platão considera:

“Sócrates: Não compreendes que primeiro ensinamos fábulas às crianças? Ora, no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades. E utilizamo-nos de fábulas para crianças, antes de as mandarmos para os ginásios.

Adimanto: Assim é.

Sócrates: Pois era isso o que quis dizer, que se deve começar pela música, antes da ginástica.

Adimanto: Perfeitamente.

Sócrates: Ora, tu sabes que, em qualquer empreendimento, o mais trabalhoso é o começo, sobretudo para quem for novo ou tenro? Porque é, sobretudo, nessa altura que se é moldado e se constrói a base de uma pessoa?

Adimanto: Absolutamente.

Sócrates: Ora, então, havemos de consentir, sem mais, que as crianças escutam fábulas ao acaso por quem as contar e recolhe na alma opiniões, em sua maior parte, contrárias às que entendemos deverem possuir, quando crescerem?

Adimanto: Não consentiremos de maneira alguma.

XVIII. Sócrates - Logo, devemos vigiar os autores de fábulas e selecionar as que forem boas, proscurendo as más. Às, que, forem escolhidas, persuadiremos a mães e amas a contá-las, e assim moldar as almas por meio de fábulas, com muito mais cuidado que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, deve-se rejeitar a maioria.

Adimanto: Quais?

Sócrates: Pelas fábulas maiores avaliamos as pequenas, pois é forçoso que a matriz seja a mesma e que, grandes e pequenas tenham o mesmo poder. Ou não achas?

Adimanto: Acho. Mas não entendo quais são essas maiores que dizes.

Sócrates: As que nos contam Hesíodo e Homero – esses dois e os restantes poetas. Efetivamente, são esses que fizeram para os homens essas fábulas falsas, que contaram e continuam contando.

Adimanto: Quais são elas, e em que as censuras?

Sócrates: Aquilo que se deve censurar antes de tudo, que é a mentira sem nobreza.” (PLATÃO, *A República*, 2012, livro II, seção XVII-XVIII)

A partir de então, Sócrates avalia as “mentiras” sem nobreza inventadas por poetas, as nobres ocasiões que admitem a mentira, ou fábula, como quer Platão, ligadas à aristocracia da cidade. Escutariam, relata Sócrates a Adimanto, as mentiras um número menor e seletivo de pessoas, orientadas ao serviço da virtude. Aos fundadores da cidade cabe entender os modelos

que os poetas utilizam e vigiar-lhes para que não componham fábulas que desviam os homens do princípio da verdade. Acusa Homero de colocar os deuses em conflito e, portanto, um produtor de simulacros, violando regras de boa conduta e o ordenamento perfeito da bondade divina. Como é característico dos poetas e pintores, para Platão.

Reforçando que a arte da imitação ganhou outros contornos para Aristóteles, Homero se distingue entre os mais talentosos em compor as ligações necessárias. Em *Poética*, (1451 a parágrafo 8, linhas 25-26) é ressaltada sua capacidade de adotar os recortes corretos como no caso do ferimento de Parnaso. Também representou Aquiles nobre quando deveria sê-lo, embora sua personalidade irascível. Portanto, Rancière, compreende, entre permanências, conflitos e transformações, que há “a existência de uma atualidade dos mecanismos que buscam, por meio de uma partilha antecipada de saberes, colocarem prática uma partilha do social e suas possibilidades.” (VOIGT, 2017, p. 93). Contudo, na transformação dos regimes dos quais exemplificou aqui o autor, o ético e o poético, sendo ambos reconhecidos como representativo, há o nascimento de outro: o estético. Neste, em que essas formas aparecem desgastadas para explicar aquilo que se tem de novidade. Uma nova ordenação de coisas e palavras conectariam a uma racionalidade nova. Revisitando Kant, que Foucault eventualmente recorta o sistema de produção de uma estética como formas *a priori* que produzem sentidos. A política do *fin de siècle* se ocupará em entender essas formulações como práticas estéticas. E o fazem por meio da descoberta do gênio *kantiano* em um julgamento estético realizado sem conceito. Prolongando-se nos exemplos em que Rancière apontará condições históricas e produções artísticas para revelar uma visibilidade em um regime de sentidos que não estaria ligado à moral dos acontecimentos. As lições seriam abandonadas e as verdades proferidas pelas artes estão em um outro regime de aferição, agora desconectadas dos princípios morais o sublime *kantiano* descobriu uma saída desse sistema de aprisionamento das formas. Em uma pluralidade de infinitas conexões, ganham a cena as versões dos seres invisíveis. E, são as condições materiais a ratificarem que “as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes.” (RANCIÈRE, 2005, p. 46). E não pode ser uma coletividade tornada individualidade, sob o nome de povo, que falará por todos. Há uma racionalidade das singularidades que virá suspender a oposição dos produtores de fábulas ativos, para aquela sensibilidade passiva. A velha fórmula não se mostra eficaz mesmo antes dos anônimos se colocarem à frente da câmera. Pois, o regime estético desfaz a correlação de forças políticas e a dignidade de suas formas e

instaura um regime de liberação das mesmas. A emancipação tomou lugar de uma verdadeira exposição igualitária das inteligências. Por meio de novos mecanismos que revelaram a massa de anônimos, somando-se ao instante em que os Lumière's ligaram a câmera no pátio da estação ou na frente da fábrica, a massa dos *artisans*, ocupados em suas ações triviais, se libertavam de sua invisibilidade e anunciavam um novo regime estético.

2.2 – A assunção da era estética

A *Assunção de Virgem* é um quadro de Peter Paul Rubens do século XVII que faz uma releitura da passagem bíblica, e de outras pinturas do tema, que representam a subida da mãe de Jesus Cristo aos céus. No alto vemos a personagem principal cercada de anjos, fielmente referenciados à moda cristã. A tradição humanística unida às normas racionalistas da contagem, equilíbrio e moderação reproduzem os rostos das personagens com “exatidão” renascentista. Os senhores distintos que se posicionam abaixo do quadro apresentam-se inconsoláveis. As cores quase que nos fazem reviver as passagens de memórias que temos de dias gloriosos dos quais choramos copiosamente. Atônitos, a obra impressiona.

Quando a câmera captura 24 fotos por minuto nenhuma força conhecida é capaz de revelar qualquer Maria subindo aos céus e se fixando no centro do quadro. Nenhuma foi capaz de revelar seres de existência superior se amontoando aos pés de deuses e santos para render-lhes os melhores tributos. Ninguém apresentou-se diante a câmera e aos olhos dos espectadores das salas escuras convocando a graciosidade de sua existência divina, isso foi colocado em outro regime. Mesmo que, anos mais tarde, as telas reproduzissem figuras unguadas e trucagens que aludem a seres fantasmagóricos, a força da revelação primeira era forte demais, evidente demais, intolerante demais para se deixar esquecer. Haveria na modernidade quem defendesse novos seres que ocupassem a centralidade do quadro e sua inerente nobreza como herdeiros de um novo mundo. Defendiam que os fantasmas que agora ascendiam aos céus eram aqueles que sempre haviam de ser marcados por um lugar muito distinto nas telas da pintura – essa arte suspeita, segundo Platão. Marcados por estarem na parte de fora do enquadramento e, como resultado de uma conta malfeita, reflexos amorfos que não mereciam mais que menção generalizada.

O *povo* jamais visto como ser capaz de ocupar o centro da tela, agora ocupava qualquer lugar em um ritmo e expressão qualquer. Nossos olhos já se tornaram incapazes de se fixar no

centro da tela, com o neorrealismo essa força que desloca nossos olhos é ainda mais clara. Mas, o “povo é, assim, sempre mais ou menos do que ele próprio” (RANCIÈRE, 1996, p. 25), onde esse “múltiplo é idêntico ao todo” (idem). A democracia das formas e posições nas telas, onde o lugar de qualquer um é singular o suficiente para promover o deslocamento de nossas retinas e dos signos capturados pelo olho da câmera, torna-se evidente. Quando a câmera dos irmãos Lumière inicia a captura das imagens, a profusão delas toma conta e a existência daqueles que não são nobres é revelada. Os *toques d’ampères* da câmera não são mais capazes de registrar a passagem dos santos aos céus, como os desenhos da arte clássica. Ademais, as *pinceladas elétricas* não são mais capazes de distinguir quando o personagem é digno pela sua procedência, ou se há mesmo somente a nobreza dos aristocratas e o ridículo riso escarioso para a massa amorfa e sem rosto. Quando ela apresenta aquilo que filmou, atrai nossos olhos para um fantasma que agora vemos com mais clareza: eles têm formas próprias. Eles comunicam, nos fazem pensar, pois o choque desse sensível nos parece intolerável demais para desejarmos retornar à nobreza dos santos. Com a evidência chocante de uma imagem em movimento, a plateia até se deita ao chão como se visse uma subida ao céu de um anjo, quando, em realidade, apenas vê o movimento de uma máquina monstruosa que se move em direção a ela. As formas agressivamente cruas demais nos fazem ver aquilo que nossas crenças subjugaram e, a revolução do *qualquer um* apresenta-se como último espetáculo da ruína da representação.

Contudo, não podemos imputar ao advento técnico a gloriosa liberação dos anônimos. Essa foi majoritariamente a tese defendida pelo modernismo artístico, sobretudo os leitores de Walter Benjamin.

A falência dessa revolução determinou o destino – em dois tempos – do modernitarismo. Num primeiro tempo, o modernismo artístico foi contraposto, com seu potencial revolucionário autêntico de recusa e promessa, à degenerescência da revolução política. O surrealismo e a Escala de Frankfurt foram os principais vetores dessa contra-modernidade. No segundo tempo, a falência da revolução política foi pensada como falência de seu modelo ontológico-estético. A modernidade, então, tornou-se algo como um destino fatal (RANCIÈRE, 2005, p. 40)

Esse fim na submissão completa das “potências heterogêneas do sensível.” (idem) Rancière apresenta o pós-modernismo como contraposto dessas ideias, mas com a mesma impossibilidade de se pensar o sensível senão por denúncia da loucura modernista na arte de fundar o seu próprio. Entoar a emancipação do homem por meio da liberação do sensível em um projeto de *educação estética*. Ademais, atribuir uma noção arte-política submetida por uma

evolução da técnica, que reforçaria a submissão das formas ao recorte político, seria reproduzir a *poética*. Seria colocar a materialidade da técnica como promotora da assunção das formas liberadas de uma nova vida que surgiria. Ou seja, uma submissão das ideias às transformações materiais, coadunando com os princípios da representação na arte. A era poética que ajustava a expressão aos modelos de sociedade que seriam possíveis de serem pensados teria de coexistir com uma relação indireta entre os termos. O sensível realiza um caminho desobediente à faculdade da razão, ou indiferente, ajustando quando convém. Convocando esclarecimentos anteriormente realizados, parece plausível afirmar que uma série de fatores fez Kant promover o acordo entre as faculdades. Atribuindo ele uma certa teleologia no julgamento das obras de arte, embora muitas noções da modernidade artística venham a destituir elas de suas propriedades e colocar uma certa, ou absoluta, relatividade no juízo do sensível. Podemos indicar um caminho metodológico de ascensão desse sensível a uma posição de autonomia/heteronomia liberando os fundamentos de um transcendental contido a um empirismo.

Promover as palavras às novas significações e desfazer seus antigos laços, criando novas visibilidades, revelando por meio delas as estratificações, abandonando as regularidades em nome de uma nova relação das palavras com os meios e os fins, foi objetivo traçado pelo autor desde *A noite dos proletários*. Trabalhar fora do modo apriorístico é um fenômeno relativamente recente, quase que sempre prevalecendo urgência da história em se fazer voz das massas anônimas, revolucionárias está ligada mais daquilo que ela quis se afastar, a literatura. A literatura do *fin de siècle* está atrelada aos propósitos daquilo que a escrita historiadora e a dialética de classes procurou se desvincular. Os “sem-vozes” do XIX avançaram em seu programa político e a história irá refletir sobre esse modo, essa política da retórica que não tinha seu lugar de autoridade de fala, ganhava um, contudo com a mesma estrutura representativa já largamente apreciada. Colocar em evidência as “testemunhas mudas” pertence ao regime de racionalidade das palavras, atrelada à nova percepção da estética. Não está muito claro que a história se transformou por meio dos aparatos técnicos que deram visibilidade às massas, sem antes considerar que a literatura já operava nessa perspectiva. Ela que sempre deveria exprimir a realidade concebida *a priori* e operada por meio da partilha observa que a literatura “usa os poderes da palavra para significar diversas coisas e, inclusive, tem o poder de contar histórias *sem a pressuposta partilha social dos saberes e das ocupações.*” (VOIGT, 2017, p. 94). O modo próprio de ser do operário não está muito claro quando a câmera é ligada, ao mesmo tempo que

as palavras atrelam significados às imagens desses trabalhadores saindo de fábricas, pois compreendemos uma *partilha* anteriormente realizada.

Contudo, ela é feita por meio de uma operação de racionalização das palavras antes de ser operada em nível social. A história dos anônimos só consegue se tornar a escrita dos anônimos no tempo em que se desvencilha dos oradores que caracterizaram a história em seu percurso do antigo ao moderno. No caminho metodológico percorrido em “*A noite dos proletários*” o autor parte de uma premissa histórica para explicitar sua relação com o mundo das palavras no decorrer da pesquisa. Ao mesmo tempo que a materialidade do mundo permitiu que as câmeras colocassem ao centro de um quadro os operários *sem foné* da atualidade, há antes, um regime de visibilidade operando nos recortes do sensível. Só assim é permitido o uso das artes mecânicas ao nível de uma assunção dos anônimos à centralidade do quadro e, muito posteriormente, à periferia do quadro, ao centro, acima e abaixo, descentrando o olhar do espectador e desdobrando em novos problemas desvinculando as formas da própria estética modernista da arte.

Rancièrè considera que na Era da estética não há recortes *a priori* que se colocam primeiramente às outras questões. Sobretudo pelas condições expostas da ligação de uma partilha das funções conectadas com as possibilidades de se exercer uma atividade, bem como entender o mundo por meio de sua posição social foi tarefa da *mimética* nas formas da arte durante muitos séculos. Sem determinar um corte cronológico rigorosamente concebido, podemos identificar essas velhas formas na similitude operando ainda nos recortes do visível. A liberdade, a revolução, o ócio, a condição de trabalhador, não lhes impõe a necessidade de submissão da sensibilidade a um recorte *a priori*.

Ademais, é importante nos atentarmos ao fato que o autor coloca, desde o início, que o princípio mimético não é um critério artístico de produção de semelhança, mas sim, é o “vinco da distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis”. Em outros termos, a *mimesis* aristotélica é mais um princípio de adequação entre as formas de representação das ações em função de uma “visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, 2005 apud in: VOIGT, 2017, p. 103).

Em seu trabalho *A noite dos proletários* ele concluirá na distensão entre as palavras dos operários e o universo de identificação dos mesmos. Construído fora, em uma comunidade de saberes/fazeres em que se determinam objetivos a serem alcançados, mas sem experimentar a disjunção entre a razão de cada um desses entes envolvidos no jogo da partilha. As coisas

próprias de uma classe, as palavras próprias e possíveis ao universo de experiência delas, não lhes diziam respeito em diversas partes ou momentos da vida e cotidiano. Não que o discurso se constituísse propriamente falso ou de pouca urgência, o interessante não está aí, mas na abertura de uma percepção de que alguém falava por todos.

Da mesma forma se construiu no regime representativo uma noção de hierarquização em uma ordem comum, aqui se coloca uma massa em um lugar de fala e se impõe a dignidade das formas com as quais as pessoas circunscritas nessa classe podem se manifestar. Há uma topografia do visível que recorte um sentido de evolução histórica, “há essa ideia que liga a subjetividade política a uma determinada forma” afirmando “um lado da invenção das formas sensíveis e dos limites materiais da vida por vir.” (RANCIÈRE, 2005, p. 43). Compreendendo esse universo como diverso de percepções e posições justapostas, cabe ao filósofo se instalar dentro de um intervalo, aquele que existe entre as palavras e os objetos que elas nomeiam. Aquelas proposições uníssonas, urgentes, omitem dados de heterogeneidades importantes. Em nome de uma democracia do igual não se toma a palavra em nome de posições hierárquicas dentro de um recorte visível. A racionalidade que o nome de uma classe impõe e o que é possível pensar a partir dessa configuração primeira. Também ao interesse político que supõe lugares de fala, uma posição na elevação a uma categoria, aqueles que fazem o trabalho de dia e não têm tempo para se ocuparem das questões políticas nas horas repartidas e usufruir de seu tempo livre. Há sempre aqueles que tomam a fala e supõem-se que estejam falando pela massa destituída de condições de participação política. Mais do que nunca, essa questão reside no ambiente do *juízo estético*, então pode-se dizer que para a percepção de que há lugares e espaços para todos os seres falantes na comunidade e esse é um juízo completamente independente do apriorismo. A partir das palavras de Kant percebemos que qualquer pessoa pode, em igual condição, ou capacidade inerente, julgar os fenômenos sem distinção de pertencimento social.

A partilha do comum condicionando aprioristicamente às palavras e suas racionalidades – o que marca fortemente a representação, determina um controle da realidade e também das formas do imaginário. Dos personagens que ascendem com a *Virgem* aos céus não são aqueles que vivem da materialidade do trabalho que exercem com suas próprias mãos. Estes que estão descentrados não possuem, segundo a boa ordem da comunidade, a capacidade de usar os braços contra aqueles que vivem da materialidade do seu trabalho. Conclui no contraposto: “quem vive do pensamento não pode mais fazer uso de artimanhas no registro do trabalho bem feito/apenas feito. Sempre tem que fazer mais, alienar sem reservas o que tem de mais precioso

(RANCIÈRE, 1988, p. 82). Assim ele torna evidente o mecanismo pelo qual o intelectual se torna preso em um ciclo, denunciando as armadilhas do capital para a dominação daquele que se utiliza dos braços/mãos contribuindo para perpetuar esse domínio material.

A liberdade não se faria por uma tarefa de liberação da relação de trabalho que utilizaria o status de operário em benefício da construção subjetiva da emancipação política. Os lugares de fala do intelectual determinaram o tipo de liberação com que os operários deveriam se contentar. A intelectualidade de construir o conceito de liberdade era uma tarefa que não lhes pertencia. Se admitirmos que em Platão o controle da subjetividade deveria pertencer à classe que governava a cidade, de igual maneira a práxis da produção da intelectualidade e das conexões entre palavras e objetos estão atreladas aos governantes da vida material. Contudo, não é o interesse em comprovar uma inversão da proposição das hierarquias das inteligências. A construção da subjetividade pode partir da desigualdade, mas, já está revelado para nós a ausência de eficácia dessa proposta quanto à compreensão dos problemas atuais. Agora devemos saber o que se pode fazer com essa outra racionalidade nas palavras. Partimos da igualdade das inteligências com a suposição que novas palavras desconstruam a naturalidade das posições, das hierarquias sociais e das estratificações políticas.

Se as palavras deixassem a cena para desmascarar os acontecimentos e víssemos a conjunção perfeita entre as ações dos revolucionários e elas, então o incômodo estaria resolvido. Mas, essa natureza dúbia que necessita de esclarecimentos para serem revelados pode ir muito além de uma operação de retirada do véu da ilusão. A mesma separação oporia ficção e realidade e nessa operação que a verdade da história se afasta da mentira das ficções. Podemos evocar a diferença de natureza para resolver essa falsa dicotomia, mas o engano parece ter raiz mais profunda. A realidade é o primeiro objeto a sofrer com nossas ficções. A partilha do real já impõe o recorte espacial na construção da ficção dominante. Essa operação recorta o visível, o dizível e os fatos, é a “ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade” (RANCIÈRE, 2012, p.74). O desdobramento lógico do raciocínio é desfazer a divisão clássica entre ficção e real. A linha simples de divisão das aparências e do real seria a nossa primeira ficção. Desfazer as teias que prendem as palavras a precisos significados e correspondências objetivas comprometidas em reforçar a partilha. A “nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência” (RANCIÈRE, 2005, p.54).

Ademais, nos parece refutada à ascensão do regime estético não é propriamente como resultado de uma transformação do maquinário e da insubmissão dos “dominados” perante os “dominantes”. Levando para a possibilidade de uma transformação do visível, entendemo-la buscando como nasce a compreensão do “jogo livre” entre as compreensões entre arte e estética. Se a mimética prendeu as formas às intenções manifestas da partilha da vida em comum, ninguém mais no século XIX poderia atrelar essas formas à uma partilha apriorística inadvertidamente.

A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica. Declarando que o princípio da poesia não é a ficção, mas um determinado arranjo dos signos da linguagem, e a idade romântica torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela que separava a razão dos fatos e a razão das histórias. (RANCIÈRE, 2005, p. 54)

É assim que os causídicos da reformulação de uma poética do saber se amotinam em torno das polêmicas estatutárias. Os métodos adequados na verificação do conhecimento, não são resultados da investigação historiográfica, são antes parte do processo de produção de uma linguagem que exprime uma verdade. O ato de solidão da escrita não pode ser garantido pela comunidade. Esse acontecimento passa ao largo daquilo que é legislado e admitido pelo *comum*. Os resultados não são de uma ciência positiva dos quais a política do saber de outras ciências constitui e quis aproximar a história do *fin de siècle* a este ardil. O conceito de literatura se impõe no nascimento das ciências sociais nas ruínas do antigo termo da poética. A aproximação possível a este regime se faz à linguagem que é capaz de tornar tudo, qualquer coisa, em obra de arte. Mas, ao contrário do que proferiu parte da teoria da história nas décadas de 1970-80 e dominou o debate, a literatura tem seus modos de produção discursivas que não quer dizer abandono de uma fala verdadeira. As regras que a poética estabeleceu não permitia a história nadar no campo das ciências, a nova configuração dos saberes científicos permitia essa ilusão.

A história é a arte do discurso que quer produzir um efeito em circunstâncias específicas. Mas, a lógica do regime estético é a do discurso que não possui falante nem ouvinte específicos. Efeitos e relações que não possuem uma verdade própria, mas como a história não pode se submeter à poética, pois isso a coloca no campo da literatura, ela constituiu uma poética própria. Em *Os nomes da História*, o autor recupera um estudo sobre a poética do saber, definindo-a como um “saber que se interessa pelas regras, segundo as quais um saber se escreve e se lê”

(RANCIÈRE, 2014, p. 12). A questão da escrita, mais que qualquer ciência se encontra no centro do fazer da história. Ao lidar com a palavra ela separa de si seu próprio objeto. Não pode se legitimar com nenhum procedimento formal nem experimental.

Isso trouxe um universo de dúvidas que não pode ser confundido com o reino do relativismo pós-moderno. Os critérios para estabelecer os discursos com o estatuto da ciência são bem diversificados. O que interessa nessa questão é observar as formas que sustentam os discursos nos status de ciências para uma série delas nas humanidades. Não é puramente uma retórica, mas também não é propriamente uma epistemologia. Seu corpo de verdade se dá pelo modo como constrói a textura da narrativa. Nisso, um regime de enunciados se recobrem de verdades.

Seu acesso *próprio* à ciência passa pelo desvio necessário de uma *posição do verdadeiro*. As outras ciências sociais conseguem mais comodamente prescindir dele. Elas constroem a efetividade da ciência, até o limite do simulacro, de tal maneira que os jogos do conhecimento benfeito e da realidade “incontornável” eliminam a questão da verdade. Mas, a história somente pode tornar-se ciência *permanecendo história* pelo desvio poético que dá à palavra um regime de verdade. (RANCIÈRE, 2014, p. 137)

As maneiras da interpretação, da seleção das palavras, das frases, tempos e dos conectivos, tempos verbais, enfim, uma série muito longa delas, apontam para uma verdade solene. Em Platão, já há a aposta em determinadas palavras e modos de dizer, que determinavam a inscrição daquele saber separando-se da razão das ficções. Não interessa ao autor inscrever a história submetida à literatura, o interessante nessa questão talvez esteja inclinado para as análises das fronteiras do discurso. O discurso está ligado ao modo como interpreta a relação do sujeito do discurso com o status de verdade de seu discurso. Compreender qual racionalidade está no jogo das razões das ficções com o jogo das razões. A história pensada como narrativa da verdade repensa seu status e bifurca o olhar sobre si mesma. Dois discursos atingiram a teoria de história que repensam em suas tradições. A inspiração *heideggeriana* e o discurso ressentido do fim das ilusões históricas. Rancière liga esse último à desilusão da geração de historiadores que proclamam o fim das revoluções das proposições e de emancipação do homem. A história foi reduzida, na Era das revoluções, ao comentário, ao fazer a história ao mesmo tempo em que liga sua narrativa à prática. Empirismo amparado em dados científicos que excluem as possibilidades de questionar os modos de sua escrita. Deixado à sua própria sorte, aquele sujeito territorializado não está mais presente. O espaço também não está mais lá.

Os sentidos territorializados se esvaíram, a comunidade local, os sujeitos móveis, palavras e provisoriiedades que instalam a ausência predominam. Ao contrário da revolução, aparece a democracia que se define pelo intervalo entre as identificações dos sujeitos. São nomes e atos individuais que instalam essa ausência de ser em um corpo desterritorializado. Por isso, se torna difícil escrever a história social, as palavras viajam e tornam-se ausentes em corpos que não pertencem aos territórios. Esse procedimento se torna insuficiente, é o procedimento de uma ciência.

Na era estética, os esforços para encarnar essas palavras são insuficientes. As memórias se esforçam para criar uma experiência nova de incorporação. A representação retorna e cobra o engajamento dos novos escritores da história e se cria o excesso de palavras. A palavra parece ser um intervalo entre tantas coisas, várias formas, tecem saberes, formas e as palavras também são constituídas das mesmas tessituras. Rancière apela para a trajetória da memória e elas são elevadas pelas palavras nas quais a interpretação tem de lidar com seus excessos. “Existe história porque os seres falantes são reunidos e divididos por nomes, porque eles nomeiam a si mesmos e nomeiam os outros com aquilo que não tem a ‘mínima relação’ com o conjunto de propriedades.” (RANCIÈRE, 2014, p. 52). Isso faz sentido para aqueles que agem como representantes desses nomes. As identidades sociais, os burgueses, os proletários, camponeses, atualmente a profusão de novos corpos que se inscrevem no corpo social da cidade.

A palavra operária parece mais distante de uma língua comum, de uma trajetória do comum que é encarnada pela história social. As várias singularidades implicaram em uma impossibilidade do comum operário e da experiência do comum revolucionário. Contudo, ele também rejeita o luto da viagem assumido pelas teorias chamadas em um grande conjunto de pós-modernidade. Bem como denuncia a superioridade da poesia sobre a história, na qual Aristóteles poderia ordenar as ações segundo critérios de verossimilhança. Separando sempre a verdade da história e a ficção da literatura, a vida material dos personagens oposta ao que toca a sensibilidade dos personagens investigados. A tarefa da literatura já ilumina as escrituras da história. A ciência teme a literatura, mas necessita também dela. As vozes errantes perambulam pelos espaços territorializados que já não ocupam todas as lacunas desse comum. Todos os lugares e corpos não existem posteriores às palavras. A ausência de promessa, por meio da função errante dos corpos, os coletivos e suas tessituras estão suspensos.

A recusa em revelar as artimanhas do discurso na história está atrelada à negação do compromisso com a “verdade” aos moldes científicos do século XIX. Rancière vai prescindir

a ausência de uma linguagem própria, das fronteiras, dos intervalos entre as palavras e aquilo que elas nomeiam. Há um modo próprio de dizer uma verdade, mas há uma impropriedade que quebra as separações entre os gêneros de linguagem. A diferença é o que interessa. A maneira como o um discurso se coloca ao mesmo passo que se coloca o discurso. Um passo fora de si mesmo. A literatura é o poder de colocar a igualdade do ser que ocupa lugar de fala. É importante dimensionar o regime estético ante a tradição da representação. As maneiras de ver e fazer são trocadas em posições que atribuem tarefas específicas para cada uma delas. A política da arte e dos corpos de palavras que se dispõem andam sempre em função daquilo que é conhecido como político. Mas, as ambiguidades e polivalências não tardam em surgir. Muito se pode especular sobre as polêmicas da crítica especializada que não enxergou em filmes proposições políticas vinculadas às que os *ismos* previamente posicionados defendem. Para isso, o regime estético explica:

[...] o regime representativo das artes não é o regime da semelhança ao qual se oporia à modernidade de uma arte não figurativa, ou mesmo de uma arte do irrepresentável. É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível (RANCIÈRE, 2012b, p.20-21).

Não foram as assunções da fotografia e do cinema que inventaram a dupla poética das relações de semelhança da arte das imagens, cifrando a história escrita nas formas aparentes nas telas. Como regime que se configura de maneira diferente ao sistema representativo, para o regime estético da arte, que se constitui de modo mais significativo no século XIX, a imagem não é a expressão cifrada de um pensamento ou sentimento. É uma maneira como as próprias coisas falam e se calam, se alojam “no cerne das coisas como sua palavra muda” (RANCIÈRE, 2012b, p.22). O que se cala diante da obra e não tem lugar no comum não está, necessariamente, ligado ao seu exterior e, por sua vez, não se partilha totalmente em uma forma do narrador que a produziu. As artes foram e, ainda o são, frequentemente pensadas como simulacros que imitam as aparências e diferenciadas quanto à origem, bem como sua destinação. Assim, elas se prestam a uma educação e se inscrevem nos corpos dos objetos e na partilha da vida sensível e objetiva dos cidadãos. O sistema aristotélico legou a hierarquia dos gêneros para representar a dignidade dos temas, e relevância das histórias, conforme classe social e papel que as pessoas deveriam adotar na *pólis*. Rancière recusa essa noção e aquilo a que ela se filiou, a “modernidade” na arte, e, por entender que há várias outras características conflitantes e

contraditórias do modernismo que afirmam veementemente a submissão do modo de expressão e colocação das palavras a uma evolução do aparelho mecânico de captar imagens. Aqui, ele demonstra essa contradição da imposição de um regime de verdade atropelado por uma técnica comprometida com a oposição pelo avanço da comunidade dos anônimos. Como uma categoria contraditória de inúmeras classificações que coexistem contrariamente:

Dentre essas noções figura certamente, em primeiro lugar, a de modernidade, hoje o denominador comum de todos os discursos disparatados que põem no mesmo saco Hölderlin ou Cézanne, Mallarmé, Malevitch ou Duchamp, arrastando-os para o grande turbilhão em que se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico, a proibição da representação e as técnicas da reprodução mecanizada, o sublime *kantiano* e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa. Indicar a pouca consistência dessas noções evidentemente não implica uma adesão aos discursos contemporâneos de retorno à simples realidade das práticas da arte e de seus critérios de apreciação (RANCIÈRE, 2005, p.14).

Defende o autor, àqueles que possam confundir seu intento, que se parece muito com as acusações imputadas a Foucault. Em suma, Rancière não crê que as noções instituídas pelo conceito de “modernidade” e de “vanguarda” tenham sido razoáveis para se pensar as formas da arte. Tampouco, ajudou a trabalhar com os conceitos de política e estética comumente separados por ela. Partindo para o cinema, o conceito de artes mecânicas – a que estariam submetidas às condições materiais de sua produção – revela uma inversão de partida que deveria ser demolida. Considerar, antes, que algo é arte, contanto que produza um sentido e uma visibilidade outra, é apostar em um potencial que tornou visíveis relações que provocaram na literatura, por exemplo, uma inversão nas histórias e personagens, negando o sistema representativo das artes. Passar dos grandes acontecimentos para os personagens anônimos são produtos literários e, por conseguinte, produtos que as artes ditas mecânicas (fotografia e cinema) fizeram visíveis, mas só depois de Hugo, Balzac e Flaubert.

Rancière descreve que essa “revolução acontece primeiro na literatura” e ajuíza que “uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços” (RANCIÈRE, 2005, p.47) já é um programa literário desenvolvido pelos franceses. Essa é a característica fundadora da revolução denominada pelo autor de o regime estético da arte, que “desfaz essa correlação entre tema e modo de representação” (RANCIÈRE, 2005, p.47), que também estabelecia a tragédia para os nobres e comédia para a plebe e sem expectativa para deixar o mundo da interpretação coexiste ao estético. Lugares e espaços bem estabelecidos entre os entes representados continuam a

realizar a reconção das formas ao sistema da representação.

Como referido, a revolução literária do século XIX, e acompanhando essa quebra de paradigma, a fotografia, e o cinema, colocam a arte em outro regime que não passa mais pelo regime ainda convocado pelas categorias da modernidade. Refletir acerca do regime estético da arte – no caso propriamente a que se dedica esta pesquisa, o cinema – permite repensar o próprio conceito de modernidade, pois “o esforço para pensá-la implica abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo o objeto de pensamento” (RANCIÈRE, 2005, p.14). Isso quer dizer afirmar de antemão, abandonar o imperialismo das histórias na qual parte da análise do cinema cedeu. Questionar o princípio de nó e desenlace seria desatar as visibilidades que ficaram escondidas atrás da utilização do sistema representativo das artes. Sem, contudo, nos entregarmos ao propósito de desvelar o véu das ideologias para, enfim, demonstrar a realidade/verdade, a estrutura do estético não procura a superação dialética, mas a promoção da potência da heteronomia no juízo dos objetos artísticos. O que estrutura nossa realidade é, também, uma construção do que define esse imperialismo do pensamento, impresso pela lógica aristotélica da verdade.

É se opondo a essa compreensão nas maneiras de se fazer e dizer sobre determinados assuntos que Kant entende um *jogo livre* entre entendimento e imaginação não submetendo a qualquer maneira as questões de gosto à ocupação social na partilha do comum. É nesse complexo jogo no entendimento que a presunção de universalidade é evocada para satisfazer a teleologia do juízo, não absorvida pelo julgamento pós-moderno. Nessa fundamentação não há acordo e, portanto, só haveria uma leitura capaz de unir todas as compreensões sobre heteronomia das obras artísticas, que seria devolvê-la ao regime representativo. A autonomia dos sentidos, não joga a compreensão desse desacordo para a ordem social como fundamento da universalidade do conceito. O que estrutura o sentido de comunidade no regime estético é uma relação entre autonomia desse juízo e sua heteronomia. Há sempre uma análise racional das possibilidades que estão no âmbito do julgamento.

Por isso, no kantismo, a autonomia da vontade não se confunde com um “individualismo radical”, mas sim, com uma análise constante entre suas máximas e as consequências *universais* das mesmas, submetendo sempre a vontade a uma aplicação que não se restringe tão somente ao indivíduo, mas ao *viverem comum*. (VOIGT, 2017, p. 110)

Assim, é derrubada a máscara das leituras pós-modernas que se fazem radicalmente desligadas de um senso de comunidade. Contudo, a heteronomia estabelecerá que em qualquer outro lugar acontecerá o juízo e a radicalização da vontade, mas, não é, segundo Kant, uma “ética necessária para se viver em comunidade” (idem, p. 111). Assim, mesmo conservando a multiplicidade da obra, das interpretações, das figuras e desfigurações do quadro e da encenação não será um juízo fora de um certo sentido de comunidade, pensa Rancière. Percebendo de modo amplo que sempre haverá no princípio da autonomia uma ascensão de *qualquer um*, a sua singularidade própria não devolve o julgamento a reconhecimento do vale tudo na arte.

Partindo da desigualdade dos sujeitos, mas de sua igualdade como realizadores de um juízo estético sobre qualquer coisa, usufruímos da democracia como ponto de partida. A quebra das hierarquias no julgamento da arte, da dignidade dos temas pode ser abandonada sem necessidade de inverter o paradigma e colocar uma classe social no centro do quadro, mas reproduzindo o mesmo *modus operandi* da representação. Isso quer dizer que, em outros termos, não haverá centralidade no quadro, mas uma emancipação das formas. O radicalismo da democracia que surgiria remonta o maio de 1968. Os protestos na França haveriam de ser revelados com um teor bastante marxista, na medida em que não separava o intelectual que produzia daquilo que ele também o faz com as mãos. E o estudante Rancière, bem como outros da mesma geração, puderam questionar com mais veemência a posição de objetos do marxismo. Isso quer dizer, aqueles que estão ali, em meio à multidão, mas só o podem agir em nome de uma classe dirigente com local próprio e bem demarcado como vanguarda do processo que levaria aquela massa emudecida à felicidade e liberdade. Em *A noite dos proletários* ele:

[...] não apenas destrói os limites que separam os discursos histórico e filosófico, mas que questiona o modo como os historiadores articulam em uma intriga os acontecimentos e a ordem cronológica, e a maneira como os filósofos concebem o que é o texto filosófico. (SALOMON, 2013, p. 229)

Nessas linhas de reflexão contra a clássica ideia de uma ordem nos saberes/fazerem que se pode remontar as racionalidades impostas no jogo da partilha. As coexistências de temporalidades múltiplas, ordenamentos e regras, ou ao modo *foucaultiano* os enunciados tornam-se objetos mais visíveis. Levantando assim, aquilo que pode ser pensado. Os dizeres, os saberes, aquilo que é permitido, bem como proibitivo, são desvelados ante um conjunto dinâmico entre palavras e práticas. Por isso, entre dizeres, técnicas e revoluções políticas, seu trabalho construirá uma relação com a literatura, pois é a única expressão no meio a se constituir

nos intervalos. Onde as experiências, lugares e acontecimentos possíveis são pensados em termos heterogêneos construindo sempre o que há. Não lhe interessa fazer uma filosofia do que virá, do devir ou de linhas sobressalentes que se cruzam para criar outros horizontes. Para sua articulação de temporalidade “não se trata de pensar como, por meio de conexões precedentes e de articulações necessárias, um tempo substitui outro, mas na coexistência de diferentes modos de presença” (SALOMON, 2013, p. 233).

Se Foucault compreendeu a passagem dos regimes convocando a distância da palavra à vida de Quixote, ele o fez por meio de uma releitura de Kant, por sua vez Rancière vai compreender a ascensão da estética como uma inerente instabilidade entre o empírico e o transcendental, onde a sensibilidade assume um papel central acerca do juízo estético. Não acontecerá propriamente uma submissão do entendimento, tampouco a clássica submissão dos sentidos, conforme o representativo, mas um ultrapassamento do empirismo. Essa noção não nasceu com a ascensão das artes técnicas, mas com a literatura. O sublime insubmisso demonstrou sua rebeldia e sua potência criativa no romance burguês. A literatura do *fin de siècle* demonstra uma transformação da leitura de uma época por meio de seus traços. Um qualquer, seus costumes, práticas, vai elevando a potência do estilo. A vida como uma afirmação do estilo, para um modo de ver as coisas, anulando as posições sociais como critérios únicos e predominantes na narração da história. O *estilo como modo absoluto de ver as coisas*, afirmaria Gustave Flaubert. O romance francês torna “possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica [...] e um dado de fazer técnico” (RANCIÈRE, 2005, p. 47) e desloca como uma revolução no próprio fazer das artes. Esse novo modo é a ruína do sistema representativo, desfazendo os temas e hierarquias possíveis ao gosto e apreciação das obras de arte. Mas, também não significa que esses regimes de compreensão não coexistam. Voltamos a afirmar que a *poética* e o regime *ético* são ineficazes para explicar e ler as transformações pelas quais os novos elementos, inclusive os técnicos, imputam às artes desde a compreensão de Kant até hoje.

Asseveramos que, aquilo que eleva a compreensão das artes técnicas ao pertencimento ao modo de fazer de uma arte não são suas imitações de outras formas de fazer também. Dessa forma que podemos fechar um último problema que aparecerá na relação da herança arrogada pela literatura à fotografia e ao cinema. Não é a revolução da literatura que ascende à fotografia a um modo próprio. É também com certa autonomia que as artes técnicas se circunscrevem nesse recorte daquilo que se convencionou chamar de arte. Sobre isso, Rancière ajuíza:

A fotografia não se constituiu como arte em razão de sua natureza técnica. O discurso sobre a originalidade da fotografia como arte "indicial" é um discurso bastante recente, que pertence menos à história da fotografia que à história da reviravolta pós-moderna evocada acima? Também não foi imitando as maneiras da arte que a fotografia tornou-se arte. Benjamin mostra-o bem a propósito de David Octavius Hill: é através da pequena pescadora anônima de New Haven, e não de suas grandes composições picturais, que ele faz a fotografia entrar no mundo da arte. (RANCIÈRE, 2005, p. 48)

Tampouco são os eventos da técnica que promovem a mesma ao pertencimento das expressões artísticas, assim como frequentemente Hollywood e suas peripécias técnicas não são ascendidas como arte. Notadamente ainda é utilizada a estratégia, sendo necessário um *ethos* discursivo próprio, ligado ao regime representativo para que essas questões, que arrebatam o sentimento, a perda de fôlego por um *looping*, venham a ser colocadas no seio da arte. Sempre uma maneira atrelada à sociedade que se quer com cada qual com sua ocupação dentro da sociedade. O que fez a fotografia, bem como a exibição dos irmãos Lumière entrarem para a inscrição da arte estética foi a assunção do *qualquer um*, como escreve o autor (2005). A técnica aparece depois da revolução estética, pois Balzac, Hugo e especialmente Flaubert já realizavam a assunção do *qualquer um* à centralidade do quadro. Mas, isso não quer dizer que ela não se faça por suas próprias maneiras, explore suas potencialidades e exprima sua individualidade. Antes da *Virgem* subir aos céus, e a fotografia assumir que não pode realizar essa assunção de maneira verossímil como a pintura faria no classicismo. Há uma escritura dessa imagem em um modo de expressão próprio de uma sociedade propriamente historicizada, contudo, reproduzindo seu modo discursivo no decorrer dos séculos a fotografia, se não liberada pelas artes literárias, estaria condenada a repetir. O *ethos* representativo continua ecoando em nome da dignidade dos temas, hierarquias, moral em qualquer modo de expressão que se tenha a convencionado chamar arte.

Assim que podemos concluir em razão da proeminência da literatura, bem como na liberação de uma singularidade própria dos modos de expressão que serão explorados pela técnica. O que parece claro é, que a história, as artes técnicas, encontram seus meios de inscrição na arte por meio da revolução na compreensão estética e não é propriamente como uma dialética inevitável aos nossos tempos. A revolução da estética foi uma alteração em “toda uma ordem do visível, do pensável, do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 269) inaugurando um tempo em que toda ordem simbólica pode ser abolida e o possível se transforma em uma política do

impensado. Novas figuras e palavras para renomearem e colocarem novas visibilidades em cena são testadas. Um tempo em que o possível das palavras rompe as esferas do pensável e estabelece um presente de novas conexões. Em que a articulação das palavras já não pode utilizar as mesmas racionalidades, pois as antigas ligações e hierarquias foram desfeitas. Portanto, é uma literatura que inscreve uma nova forma de perceber as configurações do *real*.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de toda discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria "narrativa", com alternâncias entre "grandes" e "pequenas" narrativas. A noção de "narrativa" nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelas historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

A arte e suas formas permanecem em autonomia como reflexo de sua própria subversão, enquanto debatem sobre sua submissão a uma política, ou seu caráter revolucionário, advindos da ideia “imaginária” da modernidade na arte. O modo próprio de compreensão dessa divisão afeta a arte, as técnicas que liberam as artes de um modo mais artesanal e uma escritura historiográfica que ascende o anônimo ao centro do quadro, estão igualmente afetadas por essa estética. Mas, tanto a modernidade quanto o conceito de estético advindos desse *dezenovevinte*, estão como um conceito, talvez, não muito operacional para se pensar a arte e suas “funções” em nossa sociedade. Tornar visíveis outras maneiras de ver nos filmes em debate, esbarra sempre nestas articulações. Pois, a submissão de uma estrutura representativa sempre se coloca no interior dessa questão. Essencialmente a rejeição destes conceitos são no âmbito da palavra. As técnicas que determinam os modos de expressão na história, ou na fotografia, estão submetidas à metodologia e epistemologia que vem logo após a escolha do termo poética. A produção de sentido acontece com apoio de usos da linguagem e corroboram a inscrição das técnicas em modos de fazer, dizer, pensar, sentir, a uma estética do singular. Assim, a *Virgem* continuará subindo aos céus, mas, aparentemente não mais sozinha. Pois, os ausentes do quadro estão mais visíveis para a história, quando assume uma forma própria da literatura, e inscreve os anônimos na compreensão da modernidade. Mas, as técnicas de arte não necessariamente devem colocar esse *qualquer um* no centro do quadro. A ideia não é da insubmissão dos fantasmas operários da modernidade a uma figura no centro do quadro. A estrutura arcaica

dessa forma de expressão é que está questionada. Sua ruína foi exposta e não propriamente a ascensão da estética se fará pela substituição dos atores em formulações de outrora. Após a liberação das formas, os fantasmas desfigurados da era estética ocupam qualquer lugar em que a palavra possa estar.

3 – De um regime a outro

Neste capítulo, retomaremos alguns apontamentos deferidos pelo filósofo Jacques Rancière no que concebe como o advento do regime estético das artes. A partir daqui, podemos tratar com mais segurança as diversas abordagens, sobre o cinema, as quais explicitam palavras, regimes e nomes ligados a percepções e escritos dos filósofos que convocamos até então. Utilizando a teoria – se é que assim podemos denominar o que Rancière elabora sobre o cinema –, ou uma não-teoria, estaremos atentos às diferentes leituras destes autores para fenômenos heterônimos. Buscaremos as similaridades e distanciamentos que podem o nome cinema evocar nas palavras de Rancière e, também, Deleuze. Assim, reforçamos, não é nosso intuito promover uma dialética e premiar os vencidos ao final de uma batalha retórica. Recusamos a proposição dualista destas teorias tão plurais e que se instalam, conforme acabamos de perceber a diferença. Embora, com proposições diferentes, permitiremos aproximar os autores como só a faculdade do sensível permitiria. Sob a inspiração *deleuziana* podemos evocar a filosofia como uma atividade criativa, lidando com aquilo que poderá ser, com o devir. Também observamos que as bases de uma passagem do representativo para um estético que Rancière denomina como um regime não é observado em Deleuze, determinando já uma pista de como percebem distintamente as leituras que realizam dos fenômenos da arte. Assim, somente a partir de uma ideia heterônima, mesmo que a heteronomia seja enxergada diferentemente entre os autores, podemos realizar aquilo que os rigores da identidade não nos permitiria, ou, no máximo, concederia uma liberdade criativa pontual, limitando a assunção de uma postura sistematicamente assistemática a qual assumimos desde o início deste trabalho.

Considerando as interpretações distintas dos filósofos para a *Terceira Crítica*, começamos a exposição do regime estético corroborando sua distinção com a faculdade de entendimento pensada por Kant. Um desacordo inerente não invalida um juízo em direção ao comum, segundo a leitura que Rancière teria percebido também em Foucault. Conhecer os fenômenos denominados estéticos não depende, muitas vezes, da intervenção, ou associação do entendimento, mas, isso não requer a exclusão completa de um *sensus communis*. Ao passo que, se considerarmos as invalidações para uma acomodação do juízo, caímos no campo minado da pós-modernidade. A livre legislação dos sentidos em relação ao entendimento que a experiência estética realiza sem se preocupar em submeter, ou estar submetido, a uma outra faculdade. Elas são inerentemente diferentes. O ponto de partida para o regime estético permite a associação à

forma como conhecemos os fenômenos por meio da Terceira Crítica *kantiana*, sem necessariamente ser obra do legado do filósofo alemão. Rancière está comprometido com o modo de legitimidade de um discurso que questiona o propósito de *falar por alguém*, sendo a primeira orientação de seu fazer filosófico. Segundo Salomon (2017), o filósofo “evita falar em linhas de filiação de seu pensamento”, acrescentando que existam “encontros que o marcaram e que em determinados foram decisivos em sua trajetória.” (p. 229). Assim, ele se afasta e se aproxima sem, contudo, estabelecer aquilo que podemos denominar uma filiação a uma corrente filosófica. A ideia de coexistência de tempos diversos reafirma o revisitar de Foucault às críticas de Kant como um encontro em determinado ponto da construção de seu “edifício teórico”.

Em um primeiro momento, afirmamos o caminho teórico-metodológico menos linear e admitimos que o mesmo não parte dos *fatos* para explicar a duração das coisas. Portanto, parece partir de uma recusa à tradição do *ratio cognoscendi*, procurando um caminho, como ele mesmo diz, do *ignorante*. O próprio autor explica essa lógica como sendo capaz de “aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto” (RANCIÈRE, 2012a, p. 122). A mesma pode ser atrelada a um propósito expresso na filosofia do autor, o interesse pelas racionalidades que inscrevem verdades como modos concretos, sem antes considerar sua existência na *estética*. Com isso, a lógica das *palavras* parece mais ajustada que dos *fatos* . É através das palavras que ele cria um regime de visibilidade. Um meio de perceber as palavras como fragmentos do acontecimento. Assim, o filósofo pode se guiar pelas perguntas que elas suscitam. Quais usos de palavras e racionalidades estão em jogo nas relações entre a estética e a política? Como as palavras estão dispostas no jogo das significações e percepções do que é político e daquilo que pertence a isso ou àquilo outro? Para tanto, devemos retomar e aprofundar prévias explicações sobre esse mesmo regime de artes, considerando antes o que diz Salomon:

Rancière caracteriza seu trabalho como uma poética ou teoria geral das multiplicidades. Não se trata de ontologizar a diferença e a singularidade, mas de pensar que as cenas políticas se configuram a partir de uma não-concordância entre o excesso de nomes e a multiplicidade de corpos. Para ele, a literatura se constituiu precisamente nesse intervalo, buscando tratar esse excesso e essa não-concordância: nesse traço reside sua contradição fundadora. A constituição das identidades deve ser pensada em relação às multiplicidades (de lugares, de pertencimentos, de experiências possíveis) e não remetida ao enraizamento em um lugar e em uma cultura. É aí que se situa a importância da noção de “palavra” (muda, errante, operária), capaz de qualificar um acontecimento (por meio da auto-declaração), da subjetivação nas palavras, i.e., a capacidade de se apropriar de uma palavra que permite frasear de outro modo a experiência. (SALOMON, 2017, p. 230)

Dito isto, é que podemos colocar os fatos como uma alteração na ordem visível. Uma leitura da capacidade da palavra em inscrever rupturas na causalidade e reorganizar os novos possíveis. Contudo, não é a mesma noção de acontecimento que motiva Foucault. Ele se afastará da ideia de uma lógica produtora de conceitos para refutar ou compreender os fatos. Preferirá os comentários ao texto conceitual filosófico. Estabelecendo seu pensamento nos intervalos das palavras que nomeiam e das coisas que existem, buscará a subjetivação das palavras como um modo de experiência. Nisso consiste o ponto que podemos pensar o regime estético como uma estrutura metodológica para se derrubar os preceitos da representação que persiste em assumir formas totalitárias nas interpretações das obras de arte, sobretudo os filmes. A partir desses pontos iniciais podemos considerar suas características.

Na literatura francesa do *fin de siècle*, por meio da obra de Gustave Flaubert é que são pinçados exemplos do que consistiria o advento da estética para as obras de arte. Com esse regime estético, no qual o cinema obterá papel importante, é possível notar uma fissura partilha das funções entre os cidadãos elevando as hierarquias e dignidade da representação de determinados temas. A emancipação suscitada pelo *mestre ignorante* Jacotot¹⁰, determinava os pontos pelos quais a crítica do autor se concentraria: a derrubada de uma estrutura de ignorantes que nada sabem. Ele entenderá o conflito interno do sensível, que assumiu papel central na filosofia de Deleuze, não como uma pergunta a ser respondida sobre o acordo entre as faculdades e, assim, implodir o sistema de hierarquias, grandezas e generalidades; ele assumirá uma postura do dissenso, da desmistificação da lógica da autoridade por meio da revelação de um dado ficcional no regime de verdade adotado pelo sistema representativo, sem, contudo, restabelecer uma *verdade* segundo a inversão do processo, como a modernidade do início do século XX tentou erigir. Os termos do dissenso na política das artes colocam em cena o sensível na constituição dos regimes de visibilidade, estabelecendo um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares

¹⁰ Cabe uma explicação pontual em relação ao nome do professor francês Joseph Jacotot (1770-1840). O livro *O mestre ignorante* é resultado de um período de imersão nos arquivos operários realizados por Rancière durante vários anos e após o rompimento com Althusser. Jacotot lecionou na Holanda e falava a alunos que não entendiam o francês e ele, tampouco, compreendia a língua holandesa. Daí se aprofundaria uma posição central no pensamento de Rancière, a *emancipação das inteligências*, ou sua igualdade como ponto de partida. Podemos extrair daí o início da compreensão das posições que ele questiona na ligação estética/política. Os espectadores e aqueles que julgam os objetos da arte por meio de uma inerente atividade do sensível não seriam os receptores passíveis, os ignorantes que recebem aquilo que os artistas com suas brilhantes inteligências tencionam. A partir disso ele entendia a dicotomia na compreensão dos objetos artísticos como superadas.

e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Por meio de um dissenso que estabelece uma estética na partilha é que faz sentido um *método da igualdade* para implodir a fabulação das ordens hierárquicas. Aprendendo qualquer e alguma e relacionar a todo resto, estão nas imagens explicitados e ampliados com um poder de síntese e mobilidade enormes.

Há sempre uma relação mais que aparente entre as dicotomias realizador/espectador. Não a verdade que será revelada por meio de uma incursão no inconsciente, mas a autonomia daquele que sente a obra. Há um sensível operando na própria lógica, entre aquele que manipula as formas e os receptores existe a obra. Dirimindo qualquer reprodução de mensagem direta, com recepção verdadeira ou falsa:

Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem à sua maneira [...] a lógica da transmissão direta e fiel [...] que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor o *faz ver*. [...] A essa identidade de causa e efeito, que está no cerne da lógica embrutecedora, a emancipação opõe sua dissociação. (RANCIÈRE, 2014a, p. 18)

Nessas primeiras posições aparecem as ficções reunidas na partilha, mas também, como um conjunto múltiplo de *ficções* do cinema, que unem-se a elas as teorias e as imagens. Se para Deleuze elas estão como imagens do pensamento até a autonomização das mesmas e a revelação de um tempo como imagem-direta e dado *diferençal*, em Rancière, está a preocupação com a partilha que erige certas imagens como afirmação de uma investigação da política destas. Esmiuçando melhor, o que interessará o filósofo será pensar uma política de nomeação de uma arte, as racionalidades que ligam e pensam as diversas formas das imagens do cinema como um sistema fechado chamado de teoria. Em entrevista à Universidade Nacional Autónoma de México, concedida em 2014, ele confirma seu interesse em pensar o cinema pela experiência do espectador¹¹. Bem como reafirma a posição de que nenhuma teoria é capaz de unificar os nomes e significados que o cinema remete. Criando um caminho que busca alargar os intervalos entre a experiência sensível do cinema e a articulada pelos rigores da teoria.

Nos motiva, então, perceber como o autor não tentará fazer uma teoria sobre o cinema, mas compreender como as teorias sobre o cinema se ligam a alguns livros que o autor já dedicou a essa arte. Ao mesmo tempo, permite alargar as posições de autonomia das imagens ante uma

¹¹ Vídeo disponível e publicado pelo canal do youtube Cine Y Filosofía: JACQUES RANCIÈRE – No es el filósofo el que va al cine. [S. l.: s.n], 2014, 1 vídeo (10 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8fwGWHXXxQ0>>

teoria que designa uma correspondência direta de seus significados. Para Rancière não é possível afirmar uma solução para essas tensões existentes entre as ficções do pensamento sobre o cinema e das imagens. Não se trata de pensar a divisão de planos e hierarquias entre um sensível e um pensamento sobre filmes. A partir daí podemos ver gravitando em torno de sua crítica à representação as noções de modernidade na arte. Segundo a leitura realizada em *A partilha do sensível*, e *A fábula cinematográfica* como suas primeiras manifestações no final da década de 1990 que conectavam suas reflexões ao cinema, notamos a presença da crítica às escolas do modernismo na arte e a coexistência de temporalidades e regimes. Também fica evidente a categorização dessas críticas a novas formulações da representação na arte.

Observamos que os primeiros rascunhos de um pensamento preocupado com as imagens estão logo ali e poderiam ser explorados mais tarde na medida em que o autor vai se aprofundando na posição do espectador. Desenhado também, está um debate, sem o sentido crítico-dialético, com Deleuze, Lyotard, Debord, entre outros, contudo, sem o compromisso em filiar-se a uma escola crítica e inaugurar novas teorias acerca das modernidades artísticas e daquilo que passou a ser chamado de pós-modernidade. Comprometido com os intervalos das práticas e das teorias, ao final da primeira década do novo milênio ele estendeu esse debate, ampliando o cenário de pensamento sobre as imagens. *As distâncias do cinema* centralizou a produção de imagens dessa arte, mas que não se limitaria ao nome de uma arte, abrindo-se para as possibilidades mais heterogêneas que o nome cinema irá reunir em seu torno. *O destino das imagens* e *O espectador emancipado* farão a união dessas imagens com sua teoria mais premente nos outros campos do saber, enfatizando a derrubada das posições hierárquicas dos julgamentos na arte por meio da postura do *amadorismo*. A presença da crítica do juízo e uma releitura mais pontual inspiram a adoção de alguns dos elementos pensados por Kant e Foucault. Por fim, ele publicará outro livro comentando o cinema do cineasta húngaro que é título do seu livro *Belà Tar o tempo do depois*. Mas, é retornando a questão de uma estética nascente na modernidade que exergamos, naqueles primeiros escritos sobre o novo regime, a corrosão do mundo comum compromissado com as hierarquias postulantes.

É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum (RANCIÈRE, 2005, p.17).

Levando a compreensão para as fronteiras entre as práticas e os nomes da estética. O

que elas são e o que são os regimes de verdade que as circundam. Encontramos a posição que decorre a partilha do comum, do que é permitido e não é, daquilo que se usa e faz, diz e emudece. Levando esses escritos para a apresentação de nossas ideias gerais, também ampliamos a história para essa lógica do regime estético. Esta é herdeira dessa “lógica estética de um modo de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p.50), que revogou os modelos de representação. Foi a literatura que apresentou uma nova lógica nas aparições das obras de arte, segundo o autor. Ela foi responsável por trazer à cena as massas e os anônimos em um modelo do qual a fotografia e o cinema também se inscreveram “em proveito da leitura de signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades.” (RANCIÈRE, 2005, p.50). Essa lógica tem origem na ficção do século XIX. Essa própria alteração de relações entre causa e efeito que determinou uma nova transformação no seio dessas operações da arte. É uma mudança da semelhança no jogo das operações que produzem a arte. Dessa forma, Rancière vai propor que a arte é feita de imagens que reconhecemos em torno de espetáculos e personagens que identificamos. Assim ocorre com a pintura, com a literatura e também com o cinema, reforçando a possibilidade de uma leitura do ponto de vista do espectador. Contudo, partilhando o comum estabelecido pelas alterações no campo do visível e da liberação das formas ante os postulados sociais, ele admite que essas operações são dadas de antemão. São partilhadas e distribuídas antes mesmo que se tome consciência delas, e o que se pode pensar ou dizer sobre qualquer assunto existe em arquétipos na distribuição dos afetos. E nessa estrutura é que se pode pensar as fronteiras e a derrocada de sistemas de representação e regimes, suas maneiras e seus elementos atrelados a urdiduras de uma partilha antes de tudo estética.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que elas lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível (RANCIÈRE, 2005, p.26).

Anunciando a separação dos estilos com as limitações de um universo da racionalidade que se estabelece como os critérios empíricos antes de se pensar o que compõe o universo das obras de arte. Um conceito que Kant situou para além da arte, inscrito pelos seus posteriores na lógica de interpretação da arte, se faz presente na ampliação daquilo que se acostumou a chamar por estética. Como forma de “reinterpretação da análise *kantiana* do sublime transpunha para a arte o conceito que Kant havia situado além da arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 12). Adiante o modernismo artístico irá “descobrir” na pintura uma superfície que é o domínio da pintura, mas

uma revelação de um mundo de signos. Os símbolos mudos do plano geométrico do desenho é que dimensionam um universo tridimensional que supera a destinação simples. Dotando a pintura de uma profundidade própria, escapa ao entrelaçamento da forma com uma *arte aplicada*. A *arte pura* com formas abstratas resumindo-se em linhas que transmitem significados múltiplos confirma o discurso modernista do antirrepresentativo. Dos artistas que compõem “o arauto revolucionário das ‘novas formas de vida’” (idem, p. 23), conectando suportes diferentes revogando a política inerente às obras de arte para a representação.

Neste plano, há uma separação dos mundos da imitação com o político-social. Essa divisão “estigmatizada por Platão, intervém ao mesmo tempo como princípio da revolução ‘formal’ de uma arte e princípio da re-partição política sobre outras grandes formas” (RANCIÈRE, 2005, p. 24). Para o princípio estético do qual trata o autor, estabelece uma análise como as oposições e composições que essas “grandes formas” se relacionam. O significado de política apartado das formas da arte “aparecem como portadoras de figuras da comunidade” ou se realizam inversamente como “passíveis de remissão a paradigmas políticos contraditórios” (idem). É a partir daí que se pode pensar as experiências mais contemporâneas da arte, como “recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade” (idem, p. 26) que se colocam as questões sobre o entrelaçamento entre estética e política. E por meio disto, o autor pode pensar as práticas da arte, das imagens do cinema, bem como as funções que se atribuem à arte. Seja sua submissão política ou sua liberação total, podem ser pensadas a partir daí.

Dito isto, as noções de modernidade artísticas são reveladas como mais um capítulo do regime de representação platônico/aristotélico nas artes. A revolução que Rancière denomina de regime estético da arte aparece como conceito para *pensar melhor* nossa concepção modernista para elas. Para os modos de fazer dos cineastas, fotógrafos e historiadores, a revolução estética que trouxe a história dos anônimos às artes inscrita na “ciência do escritor”. Contudo, muitos entoaram os cantos das funções políticas nas formas vanguardistas da arte e reeditaram o velho modelo da submissão das formas ao edifício do contexto político. Admitindo as singularidades das formas e a democracia nas acepções da literatura do *fin de siècle*, falta à modernidade atribuir um conceito. Sem medida comum para estabelecer as obras a um regime do universal, desdobram-se às formas ao regime particular, reafirmando o caminho percorrido pelo *ethos* no qual o modo de ser dos indivíduos coaduna com a comunidade. Como a modernidade fraturou os modos de percepção de um mundo em comum, evidenciou as formas

heterônomas do mundo, cada parcela da comunidade adotará sua *individualidade* enquanto tal. E se contrapõe ao ser estético da arte que se define por ser “modo específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos.” (RANCIÈRE, 2005, p. 32) A existência dos objetos é regida por suas formas de ser específicas, pertencendo a um sensível.

É na incompreensão de um sensível convocado por Kant, na janela do sublime, que a modernidade levanta o estético como uma potência heterogênea. Assim, o sensível está subtraído às suas *conexões ordinárias*. Tornando-se estranho a si mesmo, revelando-se consciente por meio do inconsciente perpetuando as oposições sobre as concepções formuladas pela razão, ou pelo sensível. Delongando-se em exemplos podemos explicitar suas formas:

arte como identidade de um processo consciente e de um processo inconsciente [...] percorre igualmente as autodefinições das artes próprias à idade moderna: ideia proustiana do livro inteiramente calculado e absolutamente subtraído à vontade; ideia mallarmiana do poema do espectador-poeta, escrito "sem aparelho de escriba" pelas passos da dançarina iletrada; prática surrealista da obra expressando o inconsciente do artista com as ilustrações fora de moda dos catálogos ou folhetins do século precedente; ideia bressoniana do cinema como pensamento do cineasta extraído dos corpos dos "modelos" que, repetindo sem pensar as palavras e gestos que dita para eles, manifestam, sem o seu conhecimento ou o deles, a verdade que lhes é própria (RANCIÈRE, 2005, p. 33)

Conforme o trecho destaca a possibilidade sempre premente da reconhecimento das formas e sua submissão às maneiras de ser das práticas políticas. Não seriam as formas de arte a manifestação de uma realidade mais profunda, tampouco de uma possibilidade reveladora de uma arte que se opõe a uma atividade do entendimento e revela-se por meio de sua passividade. Elas são identificadas no singular, nada mais que formas com existências desobrigadas a revelar outras coisas. Desobrigadas a “fazer falar” aquilo que não encontra meio de se expressar. O regime estético não submete a arte a regras específicas e “implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 34). Identifica no singular suas formas como um modo próprio de existir.

Assim ele esclarece o que chama de confusa denominação de modernidade. As formas de compreender as funções da arte se empenharam em ocultar as especificidades das obras. Ao mesmo tempo que exalta suas formas por meio de suas particularidades. E foi então que os proclamadores da modernidade denunciaram os dispositivos e técnicas pelas quais a inovação no campo das artes anunciava um novo mundo. Esquecendo-se que as maneiras de dizer e de configurar a partilha estética é anterior às inovações e peripécias da técnica. Subvertendo as

formas e proclamando a potencialidade daquele singular não recusa por completo a mimética. Reforçando a presença de uma forma *pura* da arte em uma recusa ao encadeamento das histórias e da causalidade. A força de um universo fragmentado opõe o antigo ao moderno. O estético não compreende as formas como recusas, mas como formas que explicitam uma historicidade dos regimes. Essa é uma oposição que contraria a representação em sua estrutura mais profunda que simplesmente a inversão de suas formas. Assim, algumas vanguardas proclamam o fim da arte como forma de identificação da vida com a comunidade que resultaria, décadas mais tarde, em um flunar pelas palavras, formas e mercadorias. As imagens como ícone geral dessa reprodução da vida que desautoriza a arte de ser alguma coisa mais que forma e se rói por ter perdido um sentido único para as obras artísticas. Rancière é imperativo ao afirmar que a noção de modernidade é confusa e “parece, assim, inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva.” (RANCIÈRE, 2005, p. 37). Feitas as devidas confusões pode cada arte repensar suas maneiras de ser no mundo e inventar sua autonomia. Afirmar sua especificidade e sua potência antirrepresentativa.

Livres das *analogias*, das *emulações* e das *conveniências*, podem reinventar a comunhão de sentimentos necessários. De volta às hierarquias que determinam os modos corretos de sentir, apreciar a julgar as performances artísticas. As idas e voltas com as formas de liberação política identificam e desidentificam as formas com a execução de uma tarefa. O destino comum da humanidade na noção de Schiller que recortamos abaixo:

Ela fixou a ideia de que dominação e servitude são antes de tudo distribuições ontológicas (atividade do pensamento *versus* passividade da matéria sensível) e definiu um estado neutro, um estado de dupla anulação em que atividade de pensamento e receptividade sensível se tornam uma única realidade, constituindo algo como uma nova região do ser – a da aparência e do jogo livres [...] (RANCIÈRE, 2005, p. 39)

Segundo o autor seria capaz de habitar o mundo, após materialização dessas formas por meio das revoluções políticas. A *educação estética* que desenvolve um modo próprio de habitar o mundo para o sensível, como formar cidadãos capazes de exercer o governo das cidades, conduzindo a uma experiência política livre, seria a realização sensível dessa humanidade vindoura. Assim, a estética produz novamente uma ideia de liberação política como meio de execução de uma tarefa do sensível. O destino comum tornou-se o mais novo programa da estética. Nem tão renovadora assim, condicionava o sensível a sua presença pura às formas de

vida liberadas. A revolução marxista assumiria essa tarefa de educar os artesãos e aplicar ao sensível a educação necessária à configuração política adequada a revolução. Com o esgotamento dessas formas impôs ao que o autor chama de *modernitarismo* uma *contramodernidade*. A falência da educação estética conduziu os esforços a uma *submissão às potências heterogêneas do sensível* (2005). Esse retorno que devolve às formas sua singularidade própria em suspensão eterna chama-se pós-modernidade.

Atadas às formas de pensar o edifício teórico da estética, o modernismo apresenta sua dificuldade em lidar com as misturas dos suportes artísticos, perdendo a teleologia no domínio do *puro* da arte. Assim, reflete Rancière, nasce um outro nome, fundando um *próprio da arte* (2005) manifestando as formas dessa ruptura e delegando uma teleologia nova, o poder de operar as multiplicidades artísticas. Tardamente reconhecendo a existência de um estético, contudo, sem liberar as formas de uma culpa inerente: a falta de missão comum às formas da arte. No embaralhamento provocado pelas rupturas há, ao final, nova separação entre “o verbo feito carne e o espectador tornado ativo” (RANCIÈRE, 2014a, p. 26). Reinterpreta novamente a cena da ruptura convocando o sublime *kantiano*. “A partir daí, o pós-modernismo entrou no grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário. E a cena da distância sublime acabou resumindo todos os tipos de cenas de pecado ou distância original” (RANCIÈRE, 2005, p. 42). As formas do irrepresentável delegou à arte uma existência separada da razão na medida em que é manifestação dissociada do sensível. Pensamento e sensação, separados tal qual refutação da modernidade e do projeto *schilleriano*. “A história das relações entre partidos e movimentos estéticos é antes de mais nada a história de uma confusão” (idem, p. 44), porém, com intenções e modelos bem antigos. Uma comunidade política capaz de liberar suas formas por meio da *educação estética*, anima uma virtualidade de uma metapolítica por vir e não nos fornece uma teleologia operante para se pensar o estético em meio a novas formulações históricas.

Impossibilitada de cumprir essa tarefa a crítica é devolvida a uma cena original. Se quisermos compreender como as noções de *modernitarismo* culminaram nessa *cena primitiva* da reviravolta pós-moderna, temos de retornar ao momento da criação de um estético. Refazer as linhas de leituras que promoveram o sublime *kantiano* algumas torções, segundo o autor. O momento de ascensão dessa modernidade é coincidente ao aparecimento das *artes mecânicas* e pode estar aí o início de algumas confusões que cercaram a modernidade, o modernismo artístico e o cinema. Rancière assevera que as “artes mecânicas induziram, enquanto artes

mecânicas, uma modificação do paradigma artístico e uma nova relação da arte com seus temas.” (RANCIÈRE, 2005, p.45). Revelando aqui parte das teses do modernismo vinculando as diferenças da arte à diferença de suas condições técnicas. Em outras palavras, a passagem da modernidade é um desdobramento da técnica. Contudo, a racionalidade, a compreensão e as maneiras de ver e fazer da modernidade estão vinculadas aos modos de fazer da arte literária.

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes mais ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície das camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir desses vestígios, é um programa literário, antes de ser científico (RANCIÈRE, 2005, p.49).

Transformar a própria prática em algo contrário do que se fazia foi uma maneira de revogar a tirania da representação, que não cessa de agir em praticamente todas as áreas do conhecimento, e conforme dito, do pensamento, da política, dos modos de se fazer em geral. Embora as formas do modernitarismo tenham promovido que a ordem representativa ganhasse outras formas, mas permanecesse ainda agindo mesmo que por outros, meios cumprindo com os mesmos objetivos, as incompreensões se desdobram a partir desse mal-entendido. Referindo-se à “modernidade ao desdobramento da essência da técnica” (RANCIÈRE, 2005, p. 46), as teses de Benjamin¹² cumpriram com um destino comum. As categorias da modernidade e a materialidade da história “entendeu fazer uma seleção no interior da configuração estético-política que lhe dá seu objeto” (idem, p. 51). Mesmo a ciência histórica quando deixa de se concentrar na vida dos príncipes, das conquistas militares, dos marcos e feitos das eras históricas a esse novo surgimento das “testemunhas mudas” na cena, é um feito literário que inscreve tanto artistas como historiadores em uma política comum. Esse surgimento de atores políticos nas cenas representa a “lógica estética de um modo de visibilidade” (idem p.50), que derruba a tradição representativa dos modelos de grandeza, permitindo a historiadores e

¹² As teses referentes ao filósofo alemão Walter Benjamin estão reunidas em *A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste, o autor propõe pensar o desenvolvimento das formas da arte pelas condições de sua produção. Em comparação com outras formas de arte, como o teatro, o cinema poderia reproduzir artificialmente condições de uma *representação mais real*. Isso quer dizer que, as técnicas do cinematógrafo ofereceriam maior imersão no *real* que qualquer outra arte. Criando uma realidade artificial imperceptível ao espectador, o cinema cria uma ilusão denunciada por Benjamin. Justamente neste ponto que Rancière compreende uma inscrição da concepção modernitária expressa em uma separação rígida entre ficção e realidade tal qual se faria na representação. Também, antes de reproduzir fielmente a realidade, cabe questionar se o aparelho cinematográfico é mesmo capaz de reproduzir o *mundo externo* assim como ele é. O pensamento de uma arte como manifestação da técnica, ou determinada por ela, reproduz uma eficácia da arte como propôs Platão nas maneiras de eficiência da poesia.

escritores lutarem em uma base fundamentada na ideia do banal.

Essa revolução teve um papel efetivo no paradigma das ciências humanas e sociais. No regime representativo, a ficção era um objeto a ser separado habitado pela ideia de mentira, sobretudo em duas formas de representação: o teatro e a poesia. A terceira forma seria a dança, onde a comunidade se expressava e se identificava com suas figuras. De um lado, está o movimento de simulacro de cena, onde o público tem as identidades oferecidas e, de outro, está o movimento próprio e autêntico da comunidade. A dança, por não obedecer de modo tão restrito ao regime de mimética aplicada à poesia e ao teatro, foi relegada ao segundo plano devolvida a um reconhecimento social para o *status* de arte apenas com o advento da modernidade. Começamos, então, a entender a estrutura de nomenclaturas e posições que os corpos ocupam no espaço da arte, mesmo antes da cena material sofrer com as revoluções das técnicas de capturas de imagem. A representação como regime instituído delega funções, atribuições, destaques às várias formas de expressão.

Não surpreendentemente, o plano relegado à dança também fora ocupado durante vários anos pelo cinema. Até que o trabalho do grupo “*Amis du Septième Art*” seguindo para o “*Manifeste des sept arts*” reivindicava a posição para o cinema entre a classificação e reconhecimento geral como pertencente ao rol de artes que já era ocupado por outras seis. Contudo, o cinema como objeto da técnica e de uma classe se inscreve em uma lógica que não o reconhece como uma *miríade de coisas*. Relutante, ao contrário da compreensão que já remetia à literatura como uma arte, o cinema apareceria como um reproduzidor de ideologias. Por um lado, um aparelho do Estado a difundir a imagem da burguesia, por outro, reconhecendo a potência de revelação da realidade que suas imagens instalam, um aparelho capaz de revelar “os anônimos” e, portanto, arte. Movimento que revela sobretudo a maneira de operar da modernidade conforme concepção *benjaminiana*. Aparecia, então, a nomeação de uma sétima arte, nascida no seio de um conflito de posições materiais e modos de fazer pertencentes à compreensão daquilo expresso por Kant para a modernidade. O que Rancière denomina *regime estético* é um nome ligado às maneiras de fazer da arte a partir do estético *kantiano*. As condições materiais adicionam novos complexos de relações no “jogo livre” de entendimento sobre os objetos ditos artísticos. Assim como dança e cinema passaram à modernidade com todas as limitações e potencialidades a serem reconhecidas pelas suas semelhanças e distinções às outras formas estéticas. Curiosa aproximação, preenchida de significâncias e historicidade.

Dança e cinema explodiriam o que a literatura já designava, ou seja, rachaduras em sua

saga contra o sistema de representação nas artes. Antes de se submeterem as normas técnicas, quando Flaubert recusa confiar à literatura uma mensagem, destrói todas as hierarquias do sistema de representação, reproduzidas também pelo cinema. Indiferente a um destino de leitores para o qual sua obra compôs-se, a identificação da comunidade se apaga. Estabelece daí uma igualdade que resulta de uma opção poética percebida como negação de uma forma e conteúdo determinado, culminando em uma ideia de democracia no campo das artes. Insistir em uma mensagem política, ou estética, fazendo a “cópia” da realidade com a destinação de identificação da comunidade, retirando as aparências para desnudar o real é uma digressão, “a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência” (RANCIÈRE, 2005, p.54). Não compartilhando da afirmativa aristotélica da superioridade poética sobre a história, a política insere o escrito da história no que poderia ser, quando esta se faz pelos vestígios e rastros do que deveria ter sido esquecido. Em um regime de verdade após a revolução estética, as razões da ficção e da ciência encontram-se em pé de igualdade para um debate intelectual sobre a realidade. Rancière pensa que:

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas (RANCIÈRE, 2005, p.58).

A revolução estética revoga a ordem da partilha das coisas e expõe a fragilidade das fronteiras entre as razões dos fatos com a das ficções (2005). A linguagem penetrou no interior da materialidade, tornando a realidade social visível para si mesma de modo dissensual. A nova história se tornou uma “maneira de dar sentido ao universo 'empírico' das ações obscuras” (RANCIÈRE, 2005, p.55). No reino da linguagem, de seus modos próprios de sua ficção, aceleração e desaceleração, é que se dá visibilidade às coisas “mudas”. Esta revolução estética da literatura provoca uma potencialização dos signos a níveis de uma significação que os torna consideráveis no trato das ciências humanas e sociais para com a realidade. No estatuto do sensível, a entrada de uma técnica operaria no desvio em que Rancière lê as teses da modernidade. Mais profundamente, ele realizará a leitura do “jogo livre” *kantiano* e da torção *schilleriana* alterando a relação entre arte e política.

Quando é arranjada essa nova racionalidade para o trabalho com os signos e os fenômenos das civilizações é que se estabelece um regime de equivalência entre o banal, o obscuro, e as grandes ordenações de ações. Essa mesma alteração, permitida pelo romance do século XIX, torna-se a nova racionalidade material com a qual a história terá de lidar, opondo-se assim às histórias dos grandes acontecimentos, instalando inversão das coisas pelo universo dos anônimos. A arte da técnica só se tornará arte quando manifestar a denúncia de uma realidade mais profunda, ao contrário do estético pensado por Kant. O estado estético está posto antes do estado da ascensão da fotografia e do cinema. Não é uma questão de pensar aquilo que está mais profundo ou mais raso no “jogo livre” entre a passividade e a atividade daqueles que criam, pois essa é a condição de partida de qualquer um.

No cinema, a expressão dos signos revela sua potência na imagem e a significância pretende-se na montagem – quando se pensa nos valores de verdade aos quais as coisas estariam subordinadas, quando encadeadas dessa ou daquela forma. Os filmes propõem diferentes combinações de rastros, indícios e vestígios que nos permitem pensar maneiras de lidar com a história. Não é parte da reação positivista quando se afirma que a realidade necessita de uma ficção para ser pensada? Está se pensando sob um regime de verdade que inaugurou a relevância do fluxo de consciência e das razões subjetivas – como o inconsciente, entre tantas outras.

São essas conexões que fazem possível a ideia de verdade em uma estrutura de um texto histórico, sem necessariamente estar direta e unicamente ligada a uma “comprovação empírica” de realidade comprometida com os modelos de fabricação de história como destino comum. Trata-se de dizer que nossa capacidade de fazer história anda junto com a capacidade de fabricar histórias. A política e a arte, e todos os saberes constroem ficções – na medida em que arranjam novas configurações para esses signos e imagens que relacionam com o que se vê, o que se diz ou que se pode fazer e dizer sobre este ou aquele assunto. Nessa medida, nossa ficção ajuda a pensar nossa realidade, permitindo que pontos em comum de um mesmo regime de verdade se toquem.

O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real o das representações e aparências, opiniões e utopias (RANCIÈRE, 2012 b, p.74)

“Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real” (RANCIÈRE, 2005, p.59).

Definem assim o que se diz, qual modelo se usará para se afirmar isto ou aquilo, bem como intensidades sensíveis. Impõe trajetórias, estabelece parâmetros entre o que se diz e o que se pensa, assim como o faz com as relações. Modificam a maneira dos homens viver, reagir às situações e provocam outro ordenamento no “mapa sensível, confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão” (RANCIÈRE, 2005, p.59). Esse efeito de troca de lugar nas coisas é resultado das condições de literalidade dos enunciados a que nos submetemos, e que a política faz uso deles na partilha do sensível. É uma relação de descontinuidade entre as palavras e os fatos.

A partir dessas condições que podemos refletir em seguida sobre suas teses acerca do cinema. Entre as imagens filmadas e o discurso que tenta cercar seus significados, pensar a trajetória das imagens, como se pensa a trajetória das palavras que se fazem por si mesmas. Palavras, conceitos e noções em esferas descontinuas ao evento. Segundo o autor, é preciso arrancar das palavras as antigas teias de significados e entrelaçá-las a novas visibilidades, fazendo ver, portanto, um comum e suas partes particulares.

3.1 – O regime estético das artes e o cinema

Nos livros, *As distâncias do cinema* e *O destino das imagens*, Rancière percorre em três modalidades, às relações entre cinema e arte; cinema e política; cinema e teoria. O autor fundamenta este trabalho na medida em que articula e propõe outras conexões, permitindo visibilidades distintas e possíveis dos filmes com a teoria. Assim, o desafio de trabalhar com as películas corre em paralelo ao cinema, que ao “inventar relações inéditas entre filmes, fotografias, pinturas, jornais de tela, músicas” (RANCIÈRE, 2012, p.48). O regime estético das artes permite teoricamente se refutar a hierarquia dos críticos. Contudo, é também uma rejeição dessa mesma relação destes com o cinema. A emancipação, que se torna o centro da análise do filósofo, desde seu rompimento com Althusser, funciona no cinema de forma parecida quando sua recusa à hierarquia dos especialistas é manifesta. Em exemplo a isso – a rejeição pelos especialistas, ou a classificação de filmes por critérios geográficos, técnicos, de montagem, ano de produção e escola modernista à qual se vincula o diretor da cena – expõe a fragilidade da crítica. Considerar os diversos conhecimentos aceitos é uma justificativa política. A relação de um cinéfilo com sua arte é uma “questão de paixão muito antes de ser questão de teoria” (RANCIÈRE, 2012, p.10). Observa-se que na relação buscada com essa arte, em seu interior,

estão os fundamentos para uma pluralidade intrínseca. Assim, como Deleuze concluía que o cinema era a *arte antirrepresentativa por excelência*, o filósofo do regime estético encontrará fundamentos para perceber como as relações entre espectador/artista, produtor/receptor podem ser novamente embaralhadas para então surgir uma possibilidade interpretativa nova.

Articular-se dentro desses possíveis choques de heterogêneos, como as imagens de Godard ou o método intuitivo de Bergson, rompe com a pretensão crítica de raciocinar partindo de divisões cinematográficas. Elas não surgem de pressupostos artificiais que, em inúmeras vezes, se digladiam com a obra de modo dialético. Estes choques estão na quebra narrativa dentro dos próprios filmes, e nas fissuras de ligações entre os mesmos. Novas frases-imagens, se lançam no ar na propositura de outras possibilidades e visibilidades. As separações das escolas e das proposições racionais no interior do cinema não obedecem um princípio que nos parece claro após a Terceira Crítica: a instabilidade dos objetos estéticos e essa sua condição para observar a universalidade condicional. Essa propositura pode ocorrer sem necessariamente separar o objeto estético em nome de uma verdade pré-estabelecida. Assim, “não há lugar para opor à arte das imagens sabe-se lá qual intransitividade das palavras do poema ou das pinceladas dos quadros” (RANCIÈRE, 2012, p.23) conforme já conferimos.

A imagem da fotografia em movimento revelou o deslocamento das funções. A potência dupla da imagem como revolução estética e política está condicionada a uma regime de verdade que se coloca em serviço da dupla poética do romantismo. Clareando esse debate, a forma do objeto e sua condição de arte pode ser lida recusando a transitoriedade de seus elementos. Utilizando o pressuposto de que os regimes de pensamento sobre a arte estão em temporalidades dissonantes, a arte pode ser percebida na disjunção de suas formas.

Diante disso, a estética não é somente a “teoria”, mas o regime de pensamento no qual as artes são desvinculadas das normas da representação, ou seja, deste sistema de equivalências, hierarquias e correspondências que distinguia os sujeitos nobres ou vulgares, as formas de sua correspondência e os tipos de situações e de expressões que eram apropriadas a ela. A estética é o regime de pensamento das artes em que “Yvetot vaut Constantinople”,¹⁶ na qual nenhum sujeito nunca controla forma alguma nem estilo algum determinado, uma vez que todos os sujeitos são equivalentes em dignidade ou recebem bastante da sua dignidade da potência de arte de que se apoderam: o estilo como “maneira absoluta de ver as coisas”. (RANCIÈRE, 2017, p.256)

Ao mesmo tempo que evocaram com certeza a submissão desta arte às categorias *a priori* das constituições sociais da partilha, recusa-se o mutismo daquilo que se julga a voz

universalizante. As testemunhas mudas reveladas pela fotografia e aprofundadas no movimento da câmera cinematográfica estão inscritas “diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos” (RANCIÈRE, 2012, p.23-24). A instabilidade recusada por Immanuel Kant e, também, em outra medida, pelo conceito de *epistèmè* de Michel Foucault coloca o regime estético em outra posição de partida. As recusas do apriorismo constituem, para nós, na análise do regime estético das artes a maior das contribuições do conceito. É também aquilo que coloca essa teoria alinhada na propositura de, na medida em que se diferencia e se aproxima notamos o diálogo intenso que faz, mesmo que não o cite diretamente, com o pensamento contemporâneo da arte.

Uma proposição que nos faz refletir acerca dessa ligação com o contemporâneo reside em discussões que apontaremos mais adiante, mas especialmente e, por ora podemos dizer, estão nas críticas sobre a “pós-modernidade”. A relação feita é com a modernidade, o que aparentemente nos provoca estranhamento. Mas, por meio da análise dos contrários, notamos que se revelam pelo mesmo método. Enquanto a última se constitui o luto da primeira, o paralelo formado é de uma questão sem saída. Para nós, não resta nada que não seja a lamentação da perda de aura de outrora, ou das utopias políticas que nos levou a um universo de fragmentações. Observamos que as fragmentações aqui enxergadas podem não passar de multiplicidades e deslocamentos no olhar. A pluralidade, outrora evocada, não nos parece em posição digna de lamúrias.

A todo momento as palavras que remetem aos objetos estão perpassando e orientando o olhar quanto às obras de arte. As obras, rebeldes e indiferentes ao que proclamam sobre elas, destacam-se em contradizer a correspondência imediata. Seu movimento parece denunciar a artificialidade da literalidade das escolas cinematográficas. Logo, fica evidente que nascem como proposições modernistas da arte. A mesma teoria que separa os filmes em décadas, diferencia-os, sistematiza o conhecimento do cinema em poucas vertentes, ora por países, por orçamento, ora por caráter ideológico dos diretores – embora estes não determinem sozinhos o caminho das produções – enfim, a teoria que limita suas interpretações e de certa forma direciona certo tipo de análise é a mesma vinculada ao modernismo.

A questão são as dependências e a constituição de um procedimento apriorístico apontado anteriormente que coloca as palavras em serviço dos contextos e do senso de ordenamento hierárquico que permite a submissão dos objetos a uma ordem discursiva. Isto é no fundo uma submissão antes, da palavra, após a sujeição das linhas gerais do entendimento.

Esse entendimento está no centro da questão que será rebatida pelo regime estético da arte.

Replicar o filme pensando-o como um objeto produzido pelo meio social, somente, é pretender ver a condição da arte como redução daquilo que se tem de consenso no meio social. As observações sobre a produção social do contexto estão colocadas anteriormente no exame da relação palavras/acontecimentos. Assim, caminhamos na direção de recusar o pretenso reflexo de um povo, ou pensamento dos portadores de vozes legitimados como condição de um senso comum para determinado grupo. Ao se propor o ponto de partida para fora da arte, parece a análise do filme em uma retórica colocando o estético a serviço de um político. Na condição de submissão das palavras aquilo que denominamos de contexto social, provocaria a mesma situação. Identificando o cinema como arte que nasce nesse regime estético, que “pertence a um regime da arte em que a pureza das formas novas foi muitas vezes buscar seus modelos na pantomima, no circo ou no grafismo comercial” (RANCIÈRE, 2012, p.15) compreendemos o mutismo das formas e a disjunção de suas funções. Se a arte cinematográfica pertence ao regime estético das artes, não se sustentam os critérios – considerados insuficientes – para as representações que “discriminam as belas artes e as artes mecânicas, colocando cada qual no seu devido lugar” (RANCIÈRE, 2012, p.15).

Ainda sobre a pretensão da artificialidade das categorias da arte, a própria especificidade do cinema e a trajetória de sua procura para se fazer como arte o exime de ser enquadrado na categoria de “modernidade artística”. As diferenças a partir de condições técnicas específicas significam sua ruptura com as categorias do *moderno*. A procura *benjaminiana*, que em grande esforço social-econômico propôs enxergar as artes mecânicas partindo-se da técnica, não é inválida. Contudo, ela é insuficiente para se pensar as contradições apresentadas até aqui. As temporalidades coexistentes não se encolhem diante uma análise dessa natureza, ao contrário, ficam mais notórias quanto mais tempo se analisa. O regime estético das artes propõe uma outra direção na relação com as teorias de explicação. Não estão inválidas as relações entre cinema e política, cinema e teoria, filosofia, sociologia, etc., elas só não podem atuar como modelos explicativos com validades universais. E todo nosso aporte teórico exposto até aqui coloca-se nesse sentido.

Limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções (RANCIÈRE, 2012, p.15).

A multiplicação da cena é, em certo sentido, a identidade das formas pelas quais a arte se faz a si mesma. É um estado de suspensão, em que um mundo é inventado e a forma é a experimentação desse mundo novo e não mais a representação de um mundo dado, repetimos, *a priori*. É possivelmente o “momento de formação de uma humanidade específica” (RANCIÈRE, 2005, p.34).

Os realizadores das artes mecânicas (fotografia, cinema) empreenderam manifestos e digladiaram-se dentro dos pressupostos da modernidade para sua inscrição no panteão das artes. Contudo, o reconhecimento se dá em outra visibilidade de regime artístico. Para que sejam reconhecidas como arte, “e não como técnicas de reprodução e difusão” (RANCIÈRE, 2005, p.46), é necessário que se tome a coisa por inverso da proposição *benjaminiana*. A junção de suas proposições políticas emendadas com a estética das formas caracterizara o modernismo e as escolas que se multiplicaram e se sucediam. De alguma maneira em caráter dialético seus manifestos tentavam invalidar outros procedimentos de filmagem e encadeamentos de cenas. Só mesmo longe do regime da representação e das proposições aristotélicas conseguiremos afastar a arte da imediata correspondência com os conceitos *a priori*. O regime estético considera o filme como arte no singular, com validade universal fragilizada, a ser avaliada segundo o ponto de partida, e desobrigando-o de toda regra hierarquizante. Antes de ser resultado de uma técnica, o cinema está em um regime específico de historicidade que precisa ser pensado também no universo de sua singularidade.

Continuamos, acerca do regime estético na liberação daquilo que as vanguardas do cinema propuseram-se realizar. Em sua grande maioria, estavam conduzidos pelo princípio da igualdade nas formulações de suas ideias e práticas. No cinema de Dziga Vertov, passando pela estética neorrealista e avançando pela nova versão *vertoviana* do cinema-olho, pretendem a implosão das categorias da arte. Mas, quando o propõem o fazem sob o modelo hierarquizante das modernidades e do regime representativo. Assim, se compromete, ou mesmo não se alcança a relação direta pretendida: que as utopias políticas sejam potencializadas pela nova estética/forma da arte. Conseguiram a visibilidade inesperada, de “que o anônimo seja capaz de tornar-se arte” (RANCIÈRE, 2005, p.47) sem, contudo, excluir o fato de que os ordenamentos sociais da *partilha*, as hierarquias que determinam os olhares prejudicassem quem pudessem ser “também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes” (Idem, p.47). Ademais, nos faz crer que existam relações outras que surgem

das próprias conexões vinculadas quando abertas à capacidade do signo em se combinar com outros de outra “série para compor ao infinito novas frases-imagens” (RANCIÈRE, 2012, p.41). Uma proposição que não pretende se esgotar nas relações hermenêuticas com os temas, nem sequer jogar no campo do “vale tudo” pós-moderno, mas que rejeita, ao mesmo tempo, a suposição de uma verdade absoluta sobre algo, e daí uma representação válida do que se crê como a realidade acerca de um fato.

Ligando o modernismo ao “pós-modernismo” o autor destaca o seu aparecimento ligado a posições políticas. A homonímia descrita por Deleuze nos propõe uma surge acordada com a posição do amador, que outrora falaremos mais. As conclusões destas posições evidenciam a artificialidade das ligações estéticas/políticas. Já sem ilusões sobre a pretensa pureza das formas da arte, caracterizadas nas utopias dos séculos XIX e XX, na qual a arte serviu, para muitos dos analistas, como uma reprodução destas apareceram as críticas reunidas em um grande arcabouço teórico denominado pós-modernismo. Essa vinculou a crítica da modernidade às reproduções econômicas do capitalismo a uma tessitura sociológica. Aqui vemos que aquilo que:

se chama de “crise da arte” é essencialmente a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes (RANCIÈRE, 2005, p.38).

Enxergaremos a posição teórica dos autores que são identificados com esse conjunto de proposições às antigas correspondências entre estética/política. A modernidade enquanto um modelo que não conseguiu responder à urgência das questões sociais e políticas que eram emprestadas às artes ruíra como modelos de explicação. Utilizar o mesmo pressuposto só levará ao “luto” da perda da aura nos objetos artísticos. A cristalização de suas posições está arruinada em um mundo que perdeu seu antigo brilho clássico. Ora, as manifestações estéticas e políticas se vestiram de luto por um moribundo corpo teórico/político despossuído de imensa virtude revelando o injustificado coro dos vencidos. Assim, a crítica política da impossibilidade em realizar o projeto igualitário negando a igualdade intrínseca, fazendo-se diferente e ratificando a natureza benevolente dessa operação de falar pelo outro, metamorfoseou-se. Incapaz de fazer sua operação política por meio da arte ela irá se tornar “o lugar privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento do luto” (RANCIÈRE, 2005, p.12). A *cinéfilia* colocou em xeque a correlação direta e “levava assim a uma compreensão positiva,

não irônica ou já sem ilusões, da impureza da arte.” (RANCIÈRE, 2012, p.11).

Os afastamentos e distâncias que a palavra cinema carrega e as relações que seu nome provocam não podem ser desconsiderados. Seu nome é lugar onde nos divertimos, mas é também o nome de uma arte. Pode ser, ao modo *benjaminiano* um aparelho tecnológico reproduzidor das ideologias dominantes e difusor das imagens que a sociedade legitima como verdadeiras. Mas, heteronimamente, Rancière afirma:

o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais serena do que aquela expressada pela condescendente palavra “diversão”. É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. [...] Mas o cinema é também uma utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade (RANCIÈRE, 2012a, p.14).

O deslocamento parece sua condição geradora de discórdias, mas é, também, sua potência. Um objeto do cinematográfico para Deleuze, um objeto do cinematógrafo para Rancière, não vemos posições privilegiadas. É a multiplicidade que desfaz as teorias unitárias, que marca a proposição do regime estético da arte e promove diversas e contraditórias reações.

Portanto, a distinção se torna literalização das imagens. Os conceitos que os separam em categorias se implodem. Perceber como arte, apenas para ser estudada diante de seus próprios paradigmas, “é esquecer que a própria arte só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada” (RANCIÈRE, 2012, p.15). Seria mais um capítulo da velha história que provocou o debate sobre a arte pela arte. No entanto, organizar cartesianamente as fronteiras onde terminam e se iniciam, é relegar o cinema a outro plano. Estabelecer que um filme é arte em sua totalidade e o outro não, é olvidar a própria característica que torna este objeto uma arte, que é a da recusa de definições pela sua natureza múltipla, constantemente instável segundo a própria definição *kantiana* da qual enxergamos correlações entre Deleuze e Rancière.

Assim, proporemos um debate sobre os filmes considerando a instabilidade como pedra fundante. Vinculado ao regime estético da arte, não se pode mais buscar as correlações diretas entre as palavras que determinam aquilo que se pode ou não ver. Aquilo que é visível e legível, daquilo que os separa, com cada qual em seu lugar, como vimos, não se faz presente neste

trabalho. Não se deve limitar aos planos dos filmes às regras, cortes e proposições de sua composição orquestrada pelo diretor da cena. Pensando como arte, os efeitos que se esvaem na projeção precisam ser prolongados, pensados e lembrados para transformá-los no instante seguinte ao apagar das luzes. Assim, definimos o cinema como arte antes de ser um aparato mecânico. Antes de um reproduzidor de ideologias e representações sociais.

A tradição do regime estético, conforme observamos revela uma tessitura urdida nos bastidores. As aparições estéticas não são mais representações. A cena do plano é aparição, pois a própria cena social é a primeira ficção. Dentro da lógica de nossa percepção, aquilo que determina a cena não é a correspondência direta do nosso conceito de realidade. A tradução do regime estético revela com as imagens do cinema os anônimos da história e se insere na lógica de visibilidade na qual já não há distinção de boas ou más histórias a serem contadas. A tradição do romance *flaubertiano* já legou ao cine aquilo que lhe pareceu natural: o aparecimento sem a correlação direta com os objetos de outras categorias do pensamento. Revelar a saída da fábrica ou a chegada do trem em Ciotat é alinhar aquilo que a literatura não conseguiu realizar, embora tenha proposto. Alinhar-se ao ritmo da vida, revelar as tessituras da nossa partilha do comum, andar desobediente em uma linha marginal. A tradição das primeiras imagens em movimento do *fin de siècle* nos parece revelar que, por todas as partes, os pontos de partida se cruzam, se convertem em algo novo, e a ignorância destas relações parecem suprimidas nos filmes – para o bem deles, parece-nos. Pois, “não há forma privilegiada, nem tampouco ponto de partida privilegiado” (RANCIÈRE, 2008, p.12).

A palavra que rege tudo que dissemos é a *emancipação*. A teoria das igualdades das inteligências, todo o corpo do texto justifica, a oposição *amadora* da rica experiência do contato com as imagens projetadas na tela com os rigores da teoria. A posição do amador é da *homonímia* proposta por Deleuze. Também é a *heterônoma* posição *rancieriana*. São caracterizadas por aquela em que sua postura política se evidencia na recusa de uma autoridade e de um especialista que estabelece onde se tocam e se distanciam as experiências dos saberes. Naturalmente elas estão nas posições dos planos, das mãos que recortam um filme, das atuações que a cena lhes impõe para sua confecção e exibição. O amadorismo, como postura política, estará sempre atento a reexaminar o modo como as fronteiras se tocam e se distanciam. Adotando essa postura permite nos afirmar “que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma ou outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura” (RANCIÈRE, 2012, p.16).

Com a posição distante do universo das hierarquias, considerando que as teorias estéticas do cinema são outras de tantas histórias que o nome propõe, imaginamos ter evidenciado as mesmas “como aventuras singulares que o pensamento às quais a existência múltipla do cinema deu vida” (RANCIÈRE, 2012, p.18). Dessa forma denominamos a passagem de um regime da representação e da estabilidade do comum acordo das faculdades de julgar para o regime estético, como a passagem do cinemático para o cinematográfico. Constituída, sobretudo pela postura do *amadorismo*.

A lembrança que guarda o filme como experiência do pensamento para o *cinéfilo* permite uma transformação e prolongamento que já foi defendido aqui. Em diversos momentos, em que confrontados os filmes com as memórias, percebemos existir planos, cenas, diálogos e efeitos somente em nossas lembranças. Existe, no mínimo, uma lacuna que permanece instável em nossa faculdade de julgar que não parece distante de uma quebra na narração. Essa concentra sua raiz no pensamento que transforma as cenas em algo que toca e se distancia da materialidade da projeção de um filme. Por isso, a relação primeira das imagens não se submetem às teorias. Antes de o fazerem elas se libertam afirmando sua criação singular e insurreta.

Com isso, compreendemos a tensão originária nos desvios do cinema. A crise é nascida em uma época de desconfiança com as histórias, e é partindo originalmente disso que o cinema seria pensado por seus idealizadores em consonância com um projeto de arte que não contaria mais histórias estas histórias. Parte de seus idealizadores inscreveriam o cinema na utopia da realidade diretamente retratada no pensamento e nas formas. O cinema mal nascera e herdara a expectativa de vários séculos de experiências artísticas. Puxava a corrente que prendeu, sobretudo, a literatura e em parte das artes pictóricas (AUMONT, 2004). O cinema nascia, então, como a arte anunciada na potência da realização desse sonho:

O cinema é verdade; uma história e uma mentira”, disse Jean Epstein. Podia-se entender essa verdade de diversas maneiras. Para Jean Epstein, era a escrita da luz, imprimindo na película não a imagem das coisas, mas as vibrações de uma matéria sensível trazida à imaterialidade da energia (RANCIÈRE, 2012, p.19).

A subjetividade das histórias invadem a cena e promovem a materialidade cinematográfica em sua potência de negação daquilo que é a própria ideia de realidade descrita na modernidade. A realização do cinema se inscreve e revela, paradoxalmente negando as utopias da anunciação do cinema. O anjo revelou a pureza de seu nascimento, mas aquilo que

nasceu não cumpria a expectativa daqueles que a gestavam. Esperando em uma transformação e outra, a máquina cinematográfica parece revelar aquilo que não era para ser revelado. Tanto quanto Flaubert, com a Bovary, fazendo-se por meio do esvaziamento das cadeias produtivas da representação – o cinema instaura uma democracia das formas, afirma Rancière (2005) sem saber a quem deve ou não falar, destrói os efeitos da palavra e as posições dos corpos no comum.

A compreensão da relação entre cinema e literatura é bastante importante para as histórias das teorias da sétima arte. Através dos paralelismos essa relação pretende demonstrar como a narração clássica, que esquematiza um conjunto de operações para depois frustrar, ou surpreender o espectador, contrapõe-se a um cinema que parte da especificidade da linguagem das imagens. E nessa singularidade de seus meios e expressões ele se faz como arte. Em ambas as proposições a resistência do objeto se faz presente. A relação entre cinema e literatura é aqui buscada em poéticas bem diversas. Não se trata de comprovar seu parentesco umbilical, nem submeter uma à outra – como a narrativa clássica do cinema pensou com a função do roteirista. Rancière, traça um paralelo dessas posições de resistência quando evoca em seus exemplos o cinema de Hitchcock e Bresson. O objeto literário e das imagens com sua própria especificidade e a literalidade das imagens em sua fricção com suas possibilidades e funções. Permitindo pensar o desvio radical de uma tensão não resolvida no objeto da partilha do comum. Uma tensão originária da relação entre cinema e política.

Para a esperança de sua realização na potencialização das transformações políticas, o cinema é mister em resolver contradizendo todas as respostas que a partilha permite imaginar. Revela o despropósito das existências e posiciona a fé na linguagem para outro regime de arte que, sabemos, não responde às relações e tessituras observadas a mais de um século. Uma ficção é sempre um encadeamento de imagens específicas, mas também uma maneira de sequenciar as experiências líricas atribuindo sentido ao ver. A suspensão de sua ação, subtraindo-se ao imperativo de “dar a ver”, revela “simplesmente, a vida “a vida” em seu “despropósito”, em sua existência bruta, sem razão. (RANCIÈRE, 2017, p.251). A potência dupla em razão de seus meios se ajusta a um duplo princípio. Conforme anotamos, o cinematográfico está também atrelado aquele que manipula o cinematógrafo.

A estética romântica pensa demonstrar o desinteresse desse olho-câmera que oculta o personagem que filma. Dessa forma nos posicionamos diante a fórmula *nem uma arte, nem uma técnica*, e o que seria, então, o cinema? *Um mistério*. Além dos movimentos “despossuídos” de razão, também se destaca em revelar a subjetiva ordem dos pensamentos.

Sua *tekhnè* supera a arte e transcende para a vida. Seu aparato o libera das normas da representação e dos modos de conhecimento do exterior para o interior, “da causa e do efeito, em resumo, de todo o sistema psicológico de verossimilhança, ligado ao modo representativo da arte.” (RANCIÈRE, 2017, p.252). Seu interior e dupla natureza é responsável por essa liberação. O artista plenamente honesto (EPSTEIN, 1975), aquele que registra tudo que vê, uma versão do olho mecânico *vertoviano* que o ato de escrever e ver são o mesmo objeto/coisa.

Inscriver na tela os toques mágicos daquele mistério mecânico promove diretamente a revelação dos movimentos do pensamento. Inteiramente ajustado em sua ação, mecânica e psíquica. O sensorio-motor não teria oposto. Terminam-se os contrários pela ação do olho da máquina. O mundo dos espíritos já não está mais desajustado dos corpos. A natureza da luz revela a energia sensível que constitui o cinema de Epstein, Élie Faure e Louis Delluc. Contudo, as formas artísticas desse ajuste de contas com as outras artes expresso nos manifestos pela inscrição do cinema na categoria e rol glorioso das artes modernas pertencem a um tempo específico. A forma da representação já não é a forma de um tempo preciso, é a de uma operação que ajustou-a à modernidade oferecendo aos leitores a aparência de uma existência nova. O interessante é que essa forma se libera ao mesmo tempo que se vincula. Rancière destaca que o nome pelo qual o “mistério” recebe uma denominação melhor é da *estética*. É a potência de significar os duplos da existência do cinema.

A teoria do pensamento encontra na teoria do sensível uma forma de ser compreendida sem a ruptura da identidade do pensamento correlata à realidade. Como objetos do inconsciente, do não-pensamento, da palavra que não diz e contradiz a imagem, ou provoca outro sentido que não partilhado como comum, mas que são possíveis de se ver, quando não estivermos necessariamente operando cisões entre as razões da ficção com as da realidade. O novo advento da tecnologia permite um modo estético novo sem as vinculações a um imparcial olhar-condutor revelando o duplo imaculado do pensamento.

[...] uma humanidade atuando em desordem e de uma humanidade passiva e corruptível se alinhava à velha psicologia representativa da ordem da exploração econômica e da dominação política. O que lhe deve suceder é uma humanidade tendo superada esta dualidade psíquica e social, uma humanidade tendo a infalibilidade das maneiras de eletricidade porque ela possui a integridade do olho mecânico. E o cinema é a arte exatamente oferecida a esta humanidade. (RANCIÈRE, 2017, p.254)

As ataduras do sistema que separavam estética/política parecem renovados, mas

sobretudo, cada qual em sua singularidade. Uma libertadora perfuração na ordem da partilha. A igualdade como constituidora na base sem operar com esses inúmeros enunciados que aparecem nos filmes, fazendo uns pertencerem a uma determinada categoria mais que outros. A partir disso, compõe-se a rede que entrelaça política e estética. Não é uma dissolução mas um rearranjo, uma mudança de lugares e destinos de relações de dominação que se tentam cristalizadas por meio das imagens do cinema. Contudo, o desenvolvimento que deixa a arte nesse estado também é desembaraçado quando percebemos a artificialidade das junções. Convém separar a natureza das palavras com o resultado de seu procedimento material. Existe nessa separação mais do que normalmente se diz.

A vinculação do cinema à *estética*, conforme exposto em suas ligações históricas e historicizantes não é fruto apenas de uma circunstancialidade. O cinema está ajustado à estética por ter nascido na “era estética”, mas principalmente por que ela “é inteiramente pré-formada na própria ideia da estética como regime histórico específico do pensamento das artes e ideia do pensamento concedido a este regime.” (RANCIÈRE, 2017, p.255). A arte cinematográfica está exposta na era do estético, pois as operações do pensamento já haviam elaborado esses regimes. A estética é uma específica conceituação de um regime sem a obrigação de substituição de um dos regimes existentes.

Apenas o modo estético se dá por meio de seu próprio princípio fundante. O modo estético se dá pelo nascimento de um pensamento sensível ligado ao regime de pensamento sobre as artes. É um “modo do pensamento da arte em que a arte é sempre mais que arte” (RANCIÈRE, 2017, p.257). Modo pelo qual o pensamento produziu a vida e um sentido para as ideias. É o devir de uma comunidade que *pensou sem sentir e sentiu sem pensar*, revelada à comunidade e suas formas de sensibilidade dadas pela partilha política. Em reconhecimento ao colaborativo empenho dos construtores dessa nova sinfonia que organizavam os povos na renovação dos laços de comunidade *história-cinema*:

O cinema é a ideia de arte que carregou por um século inteiro, sendo a arte do século XX pensada pelo século XIX: predeterminado pelas categorias do pensamento estético, mas também pela ideia do “século”, pela ideia da religião secularizada que essas categorias têm elaborado como ideia de aliança comunitária. (RANCIÈRE, 2017, p.258)

A coexistência de temporalidades aumenta a noção fundamental dessa arte que se distancia da função elaborada para ela. A ideia da arte fundada como hino da comunidade foi

legada a ela, mas jamais, elaborada tão somente pela sua *estética*. Ao mesmo tempo que essas multiplicidades de coisas são possíveis, as teorias que as elabora sempre a condicionam para uma ideia fundamentalmente regeneradora de um princípio de arte insuficiente. O regime que abraça o cinema não se conforma com essa tarefa. Sua vocação é mais atuante naquilo que o separa do que naquilo que une. A correlação direta daquilo que pensaram como sua vocação e sua função vive de desvios.

Os desvios assentam-se na lógica dos códigos de verossimilhança que são convencionados. Ao mesmo tempo, nos vínculos e formas de expressão que são intercambiáveis com o decorrer da evolução do cinematógrafo. Contudo, o entrelaçamento das palavras-função prevalecem nos regimes de identificação. E a histórica saga do cinematógrafo é a do conflito entre os regimes de pensamento, muito mais que do entrelaçamento. Os regimes de identificação que prevaleceram no teatro e nas artes dramáticas estavam sobre “a tela cinematográfica se disputa uma mesma batalha, a da lógica estética e da lógica representativa na cena dos novatos da *mise en scène*.” (RANCIÈRE, 2017, p.260). E, para o filósofo parece mais interessante expor os conflitos das poéticas e como colocar os conflitos do visível e suas formas em evidência.

Os conflitos se prolongam entre as duas lógicas que operam no cinema. Aquelas que disputam a hegemonia na interpretação das obras de arte. A velha lógica *representativa* e a *estética*. As artes identificadas em seu singular remetem a um modo de percepção do sensível que nunca remetem precisamente à *pureza de seus manifestos*. O cinematográfico se mantém em sua potência de contradizer ao mesmo tempo que revela. Evocando uma definição *deleuziana* da *arte antirrepresentativa* por excelência nos parece interessante concluir afirmando sua característica de historicidade, ou seja, a manutenção de sua potência se concentra na palavra *estética*.

3.2 – Cruzamentos, interpretações e fabulações

¹³Notamos em posições políticas e estéticas dos últimos autores trabalhados uma

¹³ “*A fábula cinematográfica*” foi abordada mais diretamente apenas neste subtítulo. Também escolhemos um texto de Rancière para abertura de um seminário para compor uma crítica mais ampla aos modos como Deleuze opera sua crítica à representação. Após avaliações da banca, o texto da tese poderia deixar mais explícita as condições dessa crítica e as análises sobre o problema apontado pelo autor. Embora a dialética tenha sido evitada, abordar a crítica parece intento fundamental para a resolução do capítulo e ultrapassagem de uma barreira de incomunicabilidade assumida pelos adeptos de ambas teorias. O livro também motivou, mesmo que indiretamente,

conexão que, assumimos, está realizada a grosso modo. Operando nos desvios possíveis confessamos propor uma aproximação tomando por base o *sensível*. Advertimos que não realizaremos uma aproximação entre os autores utilizando o entendimento como *médium* desse possível contato. Aquele que sente também pode determinar ligações acadêmicas, e talvez possa, a partir de uma ação dos afetos iniciar o movimento pela lateral dos corpos teóricos. Deportar as ligações realizadas pelo *Eu* que identifica e tentar um caminho único capaz de adentrar e perfurar o corpo conceitual e movê-lo para o campo do dissenso. Onde o múltiplo se conforta em não ser confrontado com a formação de um oposto, em que o diferente não encontrará novamente a ilusão do negativo. Partindo dos elementos sensíveis podemos refazer os caminhos que fogem da “sedentária” conexão. A distribuição de corpos preguiçosa da representação não nos leva a estabelecer uma possibilidade interacional entre os autores.

Precisamos de uma formulação mais potente que abandone a imprecisão até agora suposta. Contudo, uma ponte entre um conceito, um autor, alguns escritos, etc., far-se-á pensar dentro do universo da representação e não utilizar a potência das proposições pensadas pelos filósofos. Elevando as tensões deparamo-nos com a formulação de contrários e a afirmação da diferença como forma particular do negativo. Em *Diferença e repetição* extraímos uma posição na qual os simulacros podem ser análogos à comunicação das identidades no simulacro:

[...] a única convergência de todas as séries é um caos informal que compreende todas elas [...] Cada uma é constituída de diferenças e se comunica com as outras por diferenças de diferenças. As anarquias coroadas substituem as hierarquias da representação; as distribuições nômades substituem as distribuições sedentárias da representação. (DELEUZE, 2018, p. 367)

Não é esse o modelo que extrairemos as condições análogas de uma natureza que é própria da diferença. Precisamos formular algumas imagens para formalizar um contato e extrair a novidade desse encontro. É mais comum realizarmos os contatos por meio de uma ponte. Aquilo que liga, que comunica um território conceitual a outro, que permite aos corpos duros e localizáveis na cartografia dos saberes realizarem o fluxo de passagem e troca. Em contrapartida, uma postura *rizomática* diante nosso corpo permite alargar fronteiras, aumentar e potencializar o campo de contato. Pensamos que um diálogo deva partir de uma plataforma móvel de contato e não uma ponte. Nesta última, pela qual se configura apenas uma via de mão-

a inversão no primeiro capítulo da tese para Deleuze.

dupla, fatalmente seremos levados à metodologia, ou ao influxo desse tráfego. Rizomaticamente seja possível as linhas transversas se comunicarem e florescerem a criatividade desse encontro.

Admitindo nossa intenção em alargar a espessura das linhas e superfícies de contato começamos a construir esse campo fecundo. A crítica à representação se desenha no horizonte como possibilidade de articular a base para as aproximações, formar uma superfície, na qual podemos fazer falar as ideias, pontos de vista e perspectivas dissonantes. É possível propor a construção dos possíveis por meio de dados diferentes enxergando mais que um choque entre os elementos do negativo e do positivo, formulando a apresentação de uma horizontalidade múltipla permitindo realizar um caminho único, do instante, e próprio para as linhas de contato. Rancière nos lembra que o dissenso propõe uma condição de ser, uma performance emancipadora. Nós propomos, dissensualmente dizer: podemos construir os possíveis de outra maneira, uma outra construção a partir de dados distintos.

Segundo leitura crítica da estética em Kant, ao final do equilíbrio, ou do acordo discordante, Kant teria proposto o *sensu communis* como plataforma para “o ‘consenso’, isto é, o acordo plácido acerca da configuração hierárquica do mundo que tende a ser preservada” (PEREIRA; SILVA, 2015, p.109-115). Vale dizer, de antemão, que essa transposição na comunidade estética é horizontal. O edifício de hierarquias e funções na sociedade é detonado transfigurando a possibilidade de uma perspectiva representativa. O pensamento que busca funções, articula conexões por meio dos iguais não é o pensamento que realizaria um exercício criativo, segundo Deleuze. Esse que busca recortes, linhas de contato e um percurso próprio se atualiza na virtualidade da imanência. Propomos que o *rizoma* atualiza-se no enraizamento da *emancipação*. Contudo, só é possível compreendendo-os como ponto de partida. Mesmo que a crítica *a fabulação* seja justamente pelo ponto em que o cérebro, instituído de poder, move as coisas da matéria, ainda assim, podemos explorar algumas fendas de passagem em que outras leituras podem reorganizar o território da incomunicabilidade entre eles. Rancière (2014b) nos adverte que há “sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos” (p. 21) desde que estejamos dispostos a embaralhar as fronteiras, nesse caso, dos autores. Tratando-se dos objetos estéticos é sempre possível recusar as distâncias radicais e propor caminhos diversos daqueles explorados pela administração insossa da distribuição de papéis, funções e modos de olhar para os objetos estéticos.

Essa postura para construção da perspectiva de diálogo frutífero entre os diferentes força

a borda da escrita e do pensamento. As fronteiras entre os autores se movem, os territórios e aquilo que parte de um enraizamento representacional se desloca para uma plataforma não hierárquica, nem consensual. À princípio o leitor pode entender como uma metafísica, mas não é o proposto aqui, pois estamos admitindo os corpos teóricos em nossa abordagem promovendo aproximações de elementos sensíveis. O pensamento que cria é o mesmo que faz suas ligações tomando por base o estético. Essa plataforma é horizontal, pois só assim poderá ser um campo gerador de possíveis. Essa construção baseia-se na manifestação “de uma vontade e de uma inteligência que, não tendo a pretensão de conhecer, mas pensar, dilui as fronteiras entre reações afetivas e reações racionais [...] sendo pura atualidade” (PEREIRA; SILVA, 2015, p.109-115). Aquilo que, do campo de imanência, floresce. A comunicação, então, é permitida “esvaziando meu ego autossuficiente, o insiro em meu contexto, transformando-me” (MARCONDES FILHO, 2012, S/N).

Se essa superfície é móvel e atualizável, uma “lógica” de sentidos se impõe. O ato da filosofia para Deleuze, sabidamente, é a criação. Assim, esse ato de construir campos férteis de entendimentos diversos e caminhos singulares e não necessariamente metodológicos são criativos, mais que funcionais ou meramente aproximações de afectos. Os conceitos criados não são os conceitos da representação que trazem à luz as essências, o indivisível. Um conceito que subjuga a diversidade não é uma criação, mas uma ciência. A criação da filosofia é feita para provocar o pensamento e pensar de outra maneira aquilo que já foi pensado. Nessa concepção invertida da obra *deleuziana* que encontramos a crítica de Rancière ao filósofo. A representação é a plataforma da qual Deleuze não pode fazer uma teoria do cinema, pois ele não a faz pelas identificações fixas. Da mesma maneira que a fronteira do regime estético não é fixada em Flaubert, mesmo compreendendo que possa ser enxergado como paradigma inicial em substituição às modernidades artísticas dos séculos XIX e XX. Voltaremos nesse assunto mais adiante.

Concentrando-nos na plataforma de contato, afirmamos que, aquilo que não foi obliterado que montamos o campo fértil de diálogo sobre a crítica à representação. Forçamos a borda da escrita aqui. A superfície é crítica e rizomática, fértil e coloca em contato as linhas de fuga da representatividade sem formular uma linhagem, ou nos comprometermos com posições fixas. A superfície de contato é uma cartografia em construção “sempre desmontável, conectável, reversível, modificável com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.33). Fazendo-se as pequenas ligações por pontos na

superfície, se a visão do estético os separa, a crítica da representação os une. Mas, essa separação já não se torna mais tão interessante. O que habita são os vãos das distâncias e das bordas que se preenchem por esses caminhos. Desobrigando-os de serem representados pelo campo dos conceitos da ciência e colocando-os no ato de criar os conceitos da filosofia.

É dentro de um regime de identificação da arte que posso pensar a destituição de uma perspectiva e construir outra. É desse ato criativo da filosofia que podemos inventar a destituição de uma perspectiva científica e comunicar outra por meio de uma. Em um regime de possíveis podemos reinventar aquilo que foi inventado a partir de um encontro. Perfurando o visível daquilo que não se permite fixar. Desviando focos, aplicando o nomadismo nos conceitos. Somente caminhando em conceitos que não caminham nas normas da representação é que o encontro se torna fértil. Desregrando as faculdades da razão até que apareça um devir não representado, experienciando e não interpretando.

Retomando a crítica de Rancière à Deleuze notamos uma análise da estética como um amplo conceito. Em suas maiores ligações a imagem admitida em suas raízes ontológicas do *bergsonismo* não é a única posição, aparentemente irreduzível, daquilo que nasceu na concepção da estética em Kant. Temos que inventar as não-identidades, os não-signos, não-lugares, funcionando pelo princípio da emancipação. Contudo, avaliamos a apropriação *deleuziana* é um ato de criar a sua filosofia. Nesse movimento a perspectiva da sua escrita não representa a ontologia da imagem *bergsoniana*. É possível enxergar que na coação do pensamento as imagens se dirijam do interior para o exterior e “seria justo inferir que ela produz sensações capazes de revelar e explorar as condições de sensibilidade do homem, sem que haja, de alguma maneira, subordinação reativa entre os polos” (REIS, 2017, p.12), justificando a produção de conceitos que aensem. Sem submissão do cérebro que constrói as imagens para aquele que pensa.

Como ele descreve a pintura de Francis Bacon em *Lógica da sensação*. Capaz de isolar a figura, o pintor desregula as normas da ordenação representacional. Desorganizando o corpo duro de conceitos impede a estrutura de prevalecer, como a *imagem* temporal que ele criou. É o modo de seu pensamento em ato de criação. A figura isolada e distorcida de Bacon é um desses exemplos de criação própria do filósofo. A pintura não representa, sua escrita também não. Movimentos de corpos conceituais se realizam com a intenção de desregular as faculdades da representação. Os modelos são comparados, acomodados e desacomodados, distanciando-se do conceito preciso e da identificação. Nesse devir que a representação se desmancha, a

fertilidade se faz visível, instalando uma outra experiência molecular, micrológica, desterritorializante.

A crítica interpõe-se em um plano de identificação do método de recorte *deleuziano* que teria algo assimilado da representação. A busca por regras exteriores agindo como signos no interior da arte seria um caminho em que a representação penetra no solo de Deleuze. Os objetos ganhariam formas e assumiriam posições a partir da leitura de seus signos. Rancière define a aparição representativa no trecho que comenta em um Colóquio sobre a famosa obra dedicada a Bartebly: ele afirma (2001) que a potência antiga da representação dizia respeito à capacidade do espírito organizado de animar uma matéria exterior. Rancière defende a partir do artigo intitulado *Deleuze, Bartleby et la formule littéraire*, ampara a ideia de uma política do pensamento, característica do filósofo. A política de liberdade no texto ganha a alegoria (ao pensar Melville, Kafka e Lang) de um “muro de pedras livres”. A construção da crítica demonstra que as partículas do corpo se agitam na fórmula de interpretação, mas não provocam a derrubada do muro representativo. Ainda agindo sobre essa metáfora, uma existência provocativa na indiferença do texto de Bartebly como potência destruidora desse bloco uno. A indiferença para Rancière não agirá contra a existência da representação como Deleuze pensara que agira. Contudo, poderia ser, definitivamente, uma nova fórmula metafísica tomada como método? Ou, teria Deleuze apenas expressado uma passagem de uma rachadura no campo visível de um muro aparentemente sem passagem para o outro lado? Mais uma expressão de multiplicidade e radicalidade negativa, Bartebly na velha máxima “preferiria não” indicando a indiferença ao receber uma ordem, pode não ter demonstrando uma imagem carregada de solidariedade a ser assumida na nova configuração estética da comunidade. Mas, a partir do negativo, formula-se uma *não-teoria*, um corpo de minúsculas ligações que se dispersa indiferentemente no espaço das fórmulas dialéticas.

Deleuze vê nessa fabulação uma possibilidade ética, antes de vir a ser política, afirma Nabais (2019). Rancière estabelece sua leitura a partir de uma ideia de comunidade estético/política. A fórmula ética de Bartebly é uma disjunção do político, uma performance radicada no plano das palavras. A *incompostura* da fórmula é mais *nietzschiana* que *kantiana* (como não considerou Rancière), pois o ciclo das posições que jogam as hierarquias, os recortes de funções, as formulações políticas da comunidade estariam micrológicamente desfeitas. A “fórmula abre uma clarividência cosmológica”, afirma Nabais (2019, *grifos e tradução nossa*). Mais próxima de uma visão do eterno retorno distanciando-se da cosmopolítica. A poderosa

fabulação da palavra não dá a ela uma experiência mimética. A expressão “preferiria não” ressoa na produção de possíveis, uma vez que “provoca o impossível”. Ressoa no deslocamento da política para a ética.

O mais interessante dessa leitura é afirmar a impossibilidade de identificação da fórmula *deleuziana* como uma formulação política de identificação da comunidade. Assimilada mais como potência de um desenho de um novo devir que uma formulação estética de uma nova comunidade. Não ingressaremos profundamente na elaboração das diferenças entre “o que a literatura necessitaria” para inventar uma nova metafísica. Para habitar no campo de imanência da literatura nova e possível será necessária uma aproximação com Flaubert. A maneira de construir os duplos e reinventar o desvinculamento das moléculas da narrativa parece um plano eficaz de esvaziamento da formulação clássica. Cremos no interesse do argumento de Rancière liga-se à sua própria concepção do estético em diferenciação à Deleuze.

Nos parece que, sob inspiração *foucaultiana*, Deleuze explora formas de tornarem visíveis a linhas de imaginação sobre a atuação das palavras sobre instituições e objetos. Enquanto Rancière pode ir mais longe buscando formas de atuação no visível designando uma multiplicidade de sentidos. Esses traços de cruzamentos entre política e literatura são a predileção que caracterizam o método como este irá ler o autor e, assim, justificar uma posição crítica baseada nos modos de visibilidade e distribuição de papéis na comunidade. Se a emancipação é uma constituição estética/política para a formação de uma comunidade, Deleuze irá operar na ética de um dos “tijolos” daquele muro, ou seja, partirá dos sujeitos e de uma perspectiva crítica moral. Os cubos que se tornam espelhos não são refletores de uma realidade atrás do quadro ao modelo de *As meninas*, de Diego Velázquez. Esses paralelepípedos são desfiguradores, constritores, deformadores da figura e de sua centralidade, ausentando o rosto, ao invés de revelar. Ao contrário do que proporia a arte clássica, as expressões, as definições precisas da forma são perturbadas, relacionando-as ao devir animal, este último, responsável pelas deformações do rosto.

Dessa forma, não nos parece, que atuando na ética individual, o trabalho sobre Barteby e a literatura ao modo da análise *deleuziana* gire em torno de uma obliteração do projeto de emancipação. Há mais pontos que podemos explorar pela fabulação. Ela significa mais que esses excertos de hipóteses de como eles leem. É possível enxergar “um “como se” envolvido no “é o modo como as coisas são”” (RANCIÈRE, apud: MARQUES, et al, 2018, p.98) para usufruir das narrativas, como destacadas não só de um regime de verdade. Elas podem ser

apreciadas “como preferimentos acerca de como se produzem mudanças na partilha policial sensível a partir desse trabalho fabulador do ‘como se’.” (MARQUES, et al, 2018, p.98). Assim, tanto do pequeno como do grande, pode-se começar a desmontar o muro da representação. Da análise do sujeito e seus pressupostos, ou da comunidade e seus *modos de ver*, pode-se chegar a pontos interessantes sobre a destituição do representativo. O gosto de Deleuze pelos personagens não faz dele um adepto da simbologia dos heróis da narrativa. Ao modo clássico a operação se faz em torno da figura representada, bem diferente e a maneira *baconiana* de isolar as figuras. O que procede na fabulação *deleuziana* são seus gostos pelo isolamento das figuras e operar no desgaste daquele “átomo”. Aquilo que fora precedido por Flaubert, na operação de duplicidade e abandonando a ação e o personagem para agir no “entre eles” seria o que Rancière diz operar na esfera do devir. Aludira às transições de uma parte interna da obra para, no dado ficcional, extrair as distâncias entre os sistemas de identificação dentro da obra.

Contudo, pensamos que eles agem pelo mesmo plano de imanência. Não há uma só formulação no trabalho por entre as formas. A estrutura da fabulação demonstra uma poderosa explosão de átomos e analisados à pequena distância eles podem operar mais que a representação em um nível pequeno. A descrição da “figura sem rosto” de Barteby é uma anulação dos heróis e da ação, fazendo a máxima “preferiria não” agir no poder sintético das distâncias entre o cinema e as imagens do cinema. Aparentemente eles estão falando coisas distintas, mas operando dentro de um mesmo campo, de uma superfície. Essa mesma que enxergamos como uma plataforma capaz de acomodar um diálogo como único ato possível daquele instante, recusando a teoria. Rancière descreve que ele abandona a política dos devires operando por meio de um personagem. Em contraposto pensamos que o personagem, isolado, levado à distorção da figura pela operação do próprio filósofo, seria apenas um dado desse devir antirrepresentativo. Mas, o caminho que Deleuze percorreu, em um campo da ética individual, não poderia descortinar a possibilidade de uma estética dessa nova comunidade? Uma comunidade estética precedida por uma heterônoma, autônoma e emancipatória partilha nova? Ao que sugerimos, ela poderia surgir sem lugar privilegiado de partida.

Se os personagens são só um dado pelo qual eles podem se mostrar sobre os elementos heterogêneos, bastaria colocá-los em uma superfície para que estivessem dispostos em pé de igualdade. Operando na horizontalidade estes dados nos permite abandonar os signos e as formas dispostas em uma lógica de edifício. Mas, essa não é uma resposta para a aporia levantada por Rancière com o problema dos átomos livres que constituem um “muro” sem

passagem para o outro lado. É uma hipótese momentânea para aquilo que Rancière parece ter indicado em seu texto: a missão de uma passagem da ontologia da literatura para a política. De um “muro de pedras livres” constituírem a própria não passagem de todo o movimento do mundo. Esse mesmo percurso é abordado na discussão sobre a ontologia do cinema que abordaremos na sequência.

Acabamos de entrar em detalhes daquilo que faz vir a ser a diferença entre os autores. Por meio da crítica *rancieriana*, vimos um deslocamento naquilo que é comumente afirmado sobre Deleuze. Falemos resumidamente sobre o regime estético que está no centro da questão do litígio. Entre uma questão de estilo e daquilo que parece ser a superação da representação há uma distância. É o que podemos supor na leitura de Rancière e, indo adiante, parece-nos possível extrair uma comunicação diferente desse dado. Um dos caminhos para solução dessa aporia que Rancière identificou, pode estar na própria concepção da modernidade artística como elemento identificador da ruptura da lógica representativa na profusão das imagens e de uma nova distribuição de lugares. Mesmo que o autor acredite ser esse um conceito sem interesse para explicar essa passagem, pode ter alguma eficácia. A estética/política do modo como concebe o filósofo pode aparecer no campo do devir como prática capaz de reordenar as posições dentro de espaço visível. Uma imagem-sentido tende a passividade pode "ser contrariada novamente" (RANCIÈRE, 2001, p.159).

Notemos outros pontos da crítica à fábula *deleuziana* do cinema identificada por Rancière. Partimos da literatura pois tem uma função qualitativa para apoiar a formação de uma comunicação do regime estético. Ela põe em evidência um conjunto de forças anônimas disputando com a "ficção" seu próprio espaço de realidade. Eduardo A. Pellejero destaca que "a ficção trava uma relação complexa com a verdade e atravessa a realidade em seu conjunto, determinando aspectos centrais de nossa sociedade" (2009, p.16) e devemos à literatura a passagem da ideia de autonomia política para a contemporaneidade. A modernidade artística do *fin de siècle* teria menos interesse na proliferação das formas e a igualdade como ponto de partida que as artes técnicas, como o cinema teria gerado. Os homens continuam agindo politicamente orientados por suas ficções, suas divagações e recomposições na distribuição dos corpos. Deleuze deve esse entendimento a Bergson. Este último “compreende que o trabalho ficcional, como uma espécie de instinto virtual, é o único que, pela produção de representações adequadas, pode fazer frente à representação intelectual do real e do poder dissolvente da inteligência.” PELLEJERO, 2009, p.17), para Rancière escapa, ou não funciona, o meio de

apropriação *deleuziana*. A assimilação do francês para as teses de Bergson funcionará extraindo as lições antropológicas em lugar das lições políticas. É uma expressão da política do menor sem automaticamente diminuir ou aumentar a escala de produção da representação. A lição extraída para o cinema se faz nessa mesma apropriação:

em *L'image-temps*, a ficção vê finalmente reconhecida toda a sua potência específica no seio das sociedades contemporâneas, desde a direcção propagandística das massas à individuação de resistências em condições materiais de opressão, dando um critério plausível à releitura historiográfica da filosofia política contemporânea. Livre da sua sujeição à verdade, o pensamento redescobre a ficção como uma força entre outras, e, ainda melhor, na ficção reconhece a sua própria potência expressiva, para além da representação objectiva do real. (PELLEJERO, 2009, p.17)

A ficção da imagem-tempo como última imagem do cinema, expressão de sua modernidade estética, pode também restituir essa potência própria para além da causalidade material. Negando-se a compreender como a *imagem-ação* que leva ao encadeamento necessário para a formulação de uma matéria toda e provocando o átomo do pensamento a se desvincular. Coroando seu pensamento em uma instância anterior da formação do indivíduo na expressão de um átomo da massa, a quebra dos planos propõe a desfiguração que já vimos na fabulação. A sensação de desrealização é o choque do pensamento do sujeito que não se vê como parte daquela história, do plano e daqueles enquadramentos que descortinaram-se justificando os outros passados. Tanto no movimento da figura desfigurada move-se à frente nesse tempo ou atrás, provocando o pensamento. Outros possíveis surgem nesse campo de devires.

É uma via, enxergarmos a imagem-tempo como o corolário desses mundos possíveis. Por meio destes corpos descoordenados no espaço propondo uma nova transfiguração do mundo que iremos assentar esses corpos sem lugar. O cinema pode acomodar esses possíveis, pode surgir como o novo devir. Pode ele ser o agenciamento entre a expressão de estética e a política. Pode ele corresponder à essa comunidade do sensível capaz de operar em todos os níveis. Um agenciamento de formas de expressão que virá e que podem agir em um horizonte de autonomia e multiplicidades que já se transfigurou do território do povo, para finalmente restituir os nomes e as visibilidades que ficaram destituídas na partilha da *foné*. Pode a imagem-tempo ser lida a esse nível antropológico, como uma ficção, falsa como Nietzsche, ou Foucault. Pode a imagem-tempo percorrer na linha marginal da filosofia do cinema e portar as pequenas

ligações que precisamos para fundar a destituição da sedentária imagem à espera da representação.

Se, olhando-a pelo método da taxonomia dos corpos, como possibilidade de leitura de uma história natural das imagens ela não repousa a verdade da ontologia dos conceitos e termos, é porque ela repousa ao nível da falsidade. A ficção da divisão (clássico/moderno) é tão fictícia quanto os recortes das passagens de leis internas admitidas pelas nossas inteligências despossuídas de potência criativa. É a potência caótica “pela qual o pensamento abdica dos atributos da vontade, perde-se na pedra, na cor ou na língua e iguala sua manifestação ativa ao caos das coisas.” (RANCIÈRE, 2001, p.17). Rancière admite o caminho ficcional, contudo, não pela mesma via que Deleuze. Daniela Blanco considera:

Desse modo, a variação entre afirmação do cinema, ora como puro produto do mercado cultural, ora como arte mais completa e pura, não se apresenta como um defeito, mas, antes, como a própria potência de uma arte caminhando na corda bamba que pretende separar dois mundos – o da alta e o da baixa cultura, ou ainda, o dos pensadores e produtores de cinema e dos espectadores passivos, estáticos diante de uma tela de cinema, apreendendo aquilo que supostamente não compreenderiam sozinhos. Para o autor (2012a), essa divisão não existe de fato, antes, ela é apenas uma ficção criada como interpretação da realidade vivida, acabando por estabelecer uma hierarquia das inteligências que ultrapassa a discussão cinematográfica. (BLANCO, 2018, p. 28)

A determinação dessa ficção operada por Deleuze oblitera uma investigação dos elementos interessantes de ambos para empreendermos uma crítica da representação. Devemos encontrar um outro caminho, pode, também, essa ficção desfigurar a posição dos corpos no horizonte da representação e funcionar em vários níveis, do pequeno ao grande elemento. E o dado ficcional da separação não adentar a ética da comunidade na distribuição dos corpos, uma vez que não é a preocupação do filósofo ao dividir as experiências do cinema em Era. Mais uma vez, temos perspectivas diferentes, adotadas cada qual à sua forma. Ao nível do falso e não do ontológico e do natural que a imagem-ação, imagem-percepção repousam a linha que as divide e as une.

Adiante, pode a ficção da imagem superada repousar uma recusa a cumprir um papel diferencial na perspectiva do próprio Deleuze. Conforme afirmamos, imagem-movimento e tempo, cinema clássico e moderno, não têm superação histórica que se faça arrazoada pela justificativa das próprias imagens. Essa ruptura, na realidade, está sempre por vir, sempre em composição nas maiores e menores partículas do plano. Ela é uma ficção tanto quanto o regime

estético se faz presente no horizonte desse devir, também ao nível de uma operação filosófica. Uma lógica externa que, no mais das vezes, pretende operar na passagem de um regime a outro. As finalidades são sempre formas que se fazem parecer internas funcionando em *espaços quaisquer*. A multiplicidade da cena cinematográfica é compartilhada pelas fabulações da criatividade filosófica ou artística, “compõem uma obra de formas plásticas puras sobre o corpo de uma ficção comercial” (PELLEJERO, 2010, p.135) e naquele espaço que os autores do pensamento filosófico recortam as potências do cinema em dois pontos de vista: o clássico e o moderno. Deleuze “não assinalaria a ruptura do laço sensório-motor na própria natureza das imagens, senão apenas numa construção feita a partir da representação que estas conduzem” (Idem, 2010, p.135), somente como dado ficcional e não uma análise da natureza das imagens.

Extraída da crítica de Rancière, a passagem de *imagem-movimento* para a *imagem-tempo* guarda as propriedades de uma não-ruptura. Analisando Bresson elas já constituíam aquilo que parecia já existir a um nível anterior, e é por isso mesmo que ela não se justifica a não ser no nível de uma ficção.

Mesmo tratando de cineastas e de filmes, A imagem-movimento analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da matéria-imagem. Mesmo retomando as análises de A imagem-movimento, A imagem-tempo analisa as formas enquanto formas do pensamento-imagem. A passagem de um livro a outro não define a passagem de um tipo e de uma era da imagem cinematográfica a um outro, mas a passagem a um outro ponto de vista sobre as mesmas imagens. (RANCIÈRE, 2001, p.10)

Essa imagem já possuía um universo aberto, segundo o próprio Deleuze menciona, o movimento para o tempo teria o valor de reconstituir as imagens em direção ao intervalo que teria sido subtraído pelo cérebro. O ponto de passagem de uma à outra guarda aspectos em comum que foram admitidos. *A imagem-ação* que estaria no centro deste debate se transforma como qualidade, sensíveis em potência de expressão. Se tudo é imagem, como Bergson pareceu sugerir, segundo a leitura de Rancière, então a intensa manifestação não poderia ser enxergada a partir de uma lógica interna, de uma história natural. Aí que nos parece interessante perscrutar a apropriação *deleuziana* das ideias de Bergson. Ele pensa a ruptura dessas histórias naturais da ontologia das coisas e se conduz para *a imagem-tempo*, proclamando uma autonomia delas.

Uma outra passagem que merece nossa atenção pelo dado ficcional diz respeito ao cinema de Hitchcock. Seus filmes são tratados no primeiro livro de Deleuze e eles representam a crise da imagem-movimento. O dado ficcional do recorte *deleuziano* é mais uma vez revelado

quando a imagem interrompe um esquema em resposta ao movimento. Quando escolhe a crise ao invés do ápice não é a partir de uma história natural da imagem, ou por uma lei interior que estabelece esse ocaso para o esquema imagem-ação. James Stewart, vivendo Jeff, parado em sua cadeira de rodas, vivendo situações puramente ópticas em *Janela Indiscreta* (dir. Alfred Hitchcock, 1954) expõe o jogo de equilíbrios e desequilíbrios de uma imagem que estaria nascendo. Ela seria revelada no segundo livro de Deleuze, mas não sem antes revelar a própria operação de recortes do filósofo e da sua criação constantemente questionada colocada à prova. Em *Vertigo* (idem, 1958), podemos encontrar uma assunção do corte *deleuziano* ao nível da operação filosófica do corte verdadeiro:

vertigem de Scottie não impede nada; ao contrário, favorece o jogo das relações mentais e das situações “sensório-motoras” que vão se desenvolver em torno das questões: quem é a mulher que Scottie está encarregado de vigiar? Qual é a mulher que cai da torre? E como ela cai: suicídio ou assassinato? A lógica da imagem-movimento não é de modo algum paralisada pelo dado ficcional. É preciso então considerar que essa paralisia é simbólica, que as situações ficcionais de paralisia são tratadas por Deleuze como simples alegorias para emblematizar a ruptura da imagem-ação e seu princípio: a ruptura do elo sensório-motor. (RANCIÈRE, 2001, p.18)

Podemos apontar um ponto privilegiado na crítica de Rancière, a das múltiplas imagens, personagens que se encadeiam e sem cessar promovem a ação. Se levarmos para o campo de Deleuze da desfiguração do personagem, a multiplicidade virá na operação do isolamento da figura e não ocorrerá em um só instante - como, por exemplo, na distorção da representação de campo. Elevados ao campo de operação do filósofo que, a partir da figura central, distorce, podemos afirmar que o dado ficcional filosófico se mantém na criação. O interesse do recorte parece elevar as figuras à impossibilidade das formas, provocando a ruptura com a representação. Mas, a um nível de exclusão da cena causal, do orquestramento da ação representativa que conduz nosso olhar aos passos que a descortinação da ação vai se cumprindo a cada movimento.

Contudo, a lógica de desaparecimento de uma propriedade da imagem denunciada pelo filósofo é também uma denúncia do rito de passagem. De um regime que precisa de anteparo no pensamento para se redimir. A liberação que o isolamento *deleuziano* realiza estaria também nessa lógica de liberação e captura. Esse mecanismo é explicado por Rancière assim: “‘paralisar’ essa lógica de encadeamento mental das imagens, assumindo o risco de dar, para isso, existência autônoma às propriedades fictícias dos seres de ficção”. (RANCIÈRE, 2001,

p.15). Cremos que os resultados dessa autonomia das propriedades têm mecanismos diferentes, mas podem chegar ao mesmo ponto. Godard teria isolado as figuras como Deleuze aprovaria e traria o mesmo efeito de naturezas-mortas, “ícones autossuficientes” (idem). Parar o cinema de Hitchcock significa, mais adiante, saturar, passividade e obrigar as partículas a se agitarem novamente pela aporia da fabulação da literatura que descrevemos anteriormente. Mas, há um outro meio que podemos teorizar sobre a ruptura de elos das duas imagens. Opondo à crítica nas palavras de Deleuze, revelam que na segunda obra a finalidade é operar nos “espaços vazios” da ação. Utilizando como exemplo a obra de Michelangelo Antonioni. O filósofo (Deleuze in: REIS, 2017, p.74) afirma que “os personagens se encontravam cada vez menos em situações sensório-motoras motivadoras, e sim cada vez mais em um estado de passeio, de perambulação ou de errância que definia situações *ópticas e sonoras* puras.” (idem, p.74). A imagem-ação, característica transitória entre um recorte e outro, está presente na composição interna e externa das duas imagens. No cérebro operador da representação ela pararia de funcionar. Contudo, é a própria análise sobre Antonioni que definirá a autonomia das imagens e os “aspectos exteriores e interiores que emergiram com a crise” (idem, p.74) já estavam presentes na imagem anterior.

Se o regime estético é essa relação que se opõe ao despotismo de colocar a matéria em movimento, cremos que não se pode numerar os exemplos dentro da ficção *deleuziana* de acordo a essa ideia, contudo, partindo de um outro prisma, não os modos de ver, mas a posição destituída do sujeito moral/racional. Mas, a radicalidade do regime estético ainda operará como forma de explicação do regime anterior. Revelando as minúsculas formas de sua operação também se tem uma taxonomia dos regimes de pensamento da arte e uma ruptura descrita. São muito distantes, entre o raciocínio de um filósofo para outro, pode-se somente realizar paralelos quanto à forma que opera um conceito filosófico e as imagens do cinema. Acima da superfície de contato e das bordas horizontais que se tocam, não pode haver um paralelismo radical?

Esse elemento que fragmenta, divide e recompõe, pode ser visto por muitos ângulos. Rancière termina seu artigo com uma exposição sobre Bresson. Em *Pickpocket* (dir. Robert Bresson, 1959), e *Au assard Balthasar* (idem, 1966), ele termina com um elemento interessante da fase final da filmografia do cineasta. A fragmentação da cena, as mãos dos bateadores de carteiras ou das crianças que acariciam e carregam o asno, são, em termos *deleuzianos* a infinitésima parte de um corpo. A cena decomposta em sua totalidade forma um *espaço qualquer*. Esse espaço singular onde os corpos perderam sua homogeneidade (DELEUZE,

2005, p.153), em que a composição das figuras acontecem em total virtualidade. Formando uma condição heterogênea, prévia de toda virtualidade que se conduzirá a atualização (2005) determina o filósofo. Se todo o cinema de Bresson é uma alegoria da passagem do movimento para a manifestação do tempo, como a desrealização da imagem anterior, a aporia de Deleuze teria encontrado seu cabo. Os quadros compõem imagens características da dissolução de correspondências, som/ação/percepção/imagem, ou qualquer encadeamento que se queira, se dirige para os intervalos. Demonstrando as condições externas “necessárias que possibilitam a nova imagem, contudo, não constituem a imagem” (REIS, 2017, p.79). A autonomia da composição fragmentária que parece a desfiguração proposta da personagem para uma cena antirrepresentativa, não devolveria ao cineasta que maquina tudo no seu centro gerador de pensamento. A tarefa não é simples, mas extrair da ontologia das imagens para devolver a cena interpretativa o dado ficcional que os indivíduos precisam para habitar na resistência às formas de dominação política. A partir de uma zona de indiscernibilidade, ou da igualdade, aparecem como nomes diferentes em elementos e percursos que detonam o sistema representativo. A passagem do clássico para o moderno, do representativo para o estético podem ser lidas de maneiras diferentes, mas foram recortadas de maneiras similares, em uma base comum antirrepresentacional constituídas dentro de *espaços quaisquer*. Todas elas pretendem construir uma expressão ficcional para restituir as formas de liberação estética da comunidade.

Mas, esse contato não se esgota aqui nesse aparente embate, necessário, contudo, não consiste no propósito da pesquisa que surgiu para analisar elementos micrológicos entre os autores. Observar as condições de interpretações possíveis em um mesmo regime permite observar as reminiscências de um a outro. Com uma lente de aumento, na qual podemos focar na passagem, é mais visível a verificação de um corpo poroso, como numa nuvem que são deixados sempre quando há uma passagem de um cometa. Aproximando-se dela e nos ajustando à sua velocidade podemos dirigir nossa atenção e fruir. Estamos aptos a perceber elementos que vão se apagando, outros ainda fortes brilham e merecem mais cuidado. Mais de perto, observamos as nuances dessa passagem, da comunicação de um corpo a outro e estaremos atentos às suas minúsculas ligações.

4 – As ligações micrológicas

¹⁴Após observarmos uma possibilidade de aproximação entre os autores, admitimos a manifesta predominância desse contato quando privilegiada pelo sensível. As formas desequilibradas de uma ligação equilibrando as faculdades de entendimento entre os diversos autores e influências não limitam o exercício da teoria. Ao contrário, uma vez que essa segue compreensões, leituras e posições diversas, muitos são os caminhos que se desenham no horizonte, propondo-nos a instalação em *instantes quaisquer* e desdobrar a oportunidade desse encontro. Traçando linhas e alargando as estruturas das bordas das teorias, realizamos então uma aproximação possível. As linhas imanentes podem deixar sua determinação no por vir e se fazer naquilo que denominamos de presente. Trabalhando com uma noção menos linear de tempo/espço, podemos deixar essa possibilidade entre o próximo e o distante. A miríade de sentidos que o cinema evoca nos permite pensar acerca também das limitações que o mundo da teoria nos impõe. Admitindo, em termos *espinozistas*, uma abertura para a produção de sentido e não por meio de uma compreensão, recusando aquela calcada no corpo geral e suas particularidades. Tentaremos, aqui, um exercício mais livre, contudo, não menos rigoroso, perceber em que sentido é possível refazer aproximações e distanciamentos entre diversos elementos e caminhos que as linhas tracejadas dos escritos sobre o cinema se abrem para fuga.

Dito isto, nos importa, desde a investigação das epistemes em Foucault, passando pelas imagens de Deleuze e nos detendo em Rancière, refletir sobre os *modos*. As maneiras de fazer mais que a substância. Quando a possibilidade de nosso exercício de teoria considera que “do pensamento do filósofo reside numa concepção dinâmica, produtora, em constante movimento e ação” (MARCONDES FILHO, 2018, p. 21) sendo assim capaz de nos conduzir a uma aproximação arriscada. Não se trata aqui de “aproximações macro e microsociológicas, geralmente derivando para o embate político, deixando o fenômeno comunicacional absolutamente ignorado.” (MARCONDES FILHO, 2012, S/N). Considerando que essa também é uma construção teórica do ato de criar, os recortes que ele faz circular podem os elementos

¹⁴ No terceiro capítulo há uma fuga ao confronto anunciado nas entrelinhas do título com Deleuze e Rancière. A tese percorrerá um caminho de procura nos espaços vazios entre os autores, tentando extrair o antirrepresentativo e em alguns momentos ensaiar um movimento de ocupação desses espaços, o que parece mais explícito nessas pequenas ligações. Também foi aprofundada uma postura inspirada pelo metáforo. O método de investigação gerado pela Nova Teoria da Comunicação não esclarece as distintas visões de Deleuze e Rancière como quer a filosofia e termina por ascender a escrita do pesquisador a um relato indissociável à turbulência desse caminho. Dessa forma, a leitura de “*A fábula cinematográfica*” pode esclarecer o leitor sobre posições que a tese possa ter apenas mencionado sem profundidade merecida.

mais parecidos em ambientes mais rígidos. Sua percepção, em diferença aos afetos modulam as ações em perspectiva, precedendo o trabalho da ciência em atribuir funções. Traduzir-se-ia esses objetos “dentro de nosso quadro de referência, ou seja, mutilando-as, reduzindo-as, vertendo-as, em última análise, negando-as.” (idem) Ademais, a construção dos conceitos que estabelecem as categorias das imagens do cinema é feita considerando esses modos, mais que os substratos do mesmo. Nossa ligação recusa a base destes corpos que tendem à conservação, prevendo qualidades e intensidades que atravessam suas existências. Inspirados em *modos* de comunicação de afetos, buscamos, então, uma instalação no instante privilegiando a expectativa de expansão. “Toda coisa se esforça, na medida em que é em si, por preservar no seu ser.” (ESPINOZA, *Ética*, 3ª parte, Prosição VI).

É um trabalho em que as afetações podem fazer falar e comunicar em nós os desarranjos para um exercício criativo. Ela habita em nós a possibilidade de realizar linhas de fuga constantes, entendendo a teoria como um movimento também afetivo no qual, não somos, feito um espectador tal qual um filme de Hitchcock, reagentes aos corpos que desenham no espaço as linhas comunicáveis daquelas não-comunicáveis. Podemos ser seus estados mistos. Frente a teoria, também somos ativos e passivos, a inteligência também reflete ao movimento da matéria sensível e vice-versa. Esse movimento da afecção seria o ponto essencial para a comunicação entre os objetos estéticos e nós, na forma como podemos conhecê-lo. Nos interessa aqui o dado livre em que essa comunicação, ou passagem de regimes se realiza. *Ciro Marcondes Filho* escreve sobre a predominância da afecção em Espinosa:

Num trecho bastante conhecido da obra de Espinosa, ele fala de uma pedra que rola. Trata-se de uma coisa que é afetada por algo exterior, que continua a fazê-la rolar, mesmo que esse movimento já não seja dela. A pedra, no caso, teria sido “coagida” a continuar seu movimento. Numa curiosa analogia, o filósofo sugere que se ela fosse um ser pensante, iria achar que o movimento era resultado de seu esforço e, por isso, se acharia livre. (MARCONDES FILHO, 2018, p. 22)

Somos sujeitos e assujeitados, matéria passiva e ativa, aumentando e diminuindo as intensidades desses contatos, podemos encontrar caminhos interessantes para comunicar a multiplicidade, ou a univocidade, daquilo que as imagens do cinema nos fazem sentir. De forma cuidadosa podemos refazer os elementos de conexão entre aqueles que consideramos distantes desde que mudemos os fundamentos para os quais as conexões são válidas. Quem instaura essa política é o cinema, mais que a teoria. Contudo, qualquer objeto nos afetará de formas

diferentes, mesmo com a filosofia instaurando valores absolutos. Semelhante à comunicação os fatores que nos afetam são resultados de processos externos e internos. Comunicar o belo e despertar o desejo pelo enfrentamento do território da razão se faz *via sensibilidade estética, ficcional, emotiva* (2018, p. 26).

A procura das variações não deixa presa as imagens a uma categoria ultrapassada pelas próprias práticas cinematográficas. Mesmo parece contraditória, após essas passagens, considerar as afetações que instituem matéria-prima do exercício de pensar para Deleuze. Assim, perceberíamos – para além das categorias que se desmembram entre o clássico e o moderno – uma longa tradição que nos permite o retorno de uma lógica defendida pela literatura do final do século XIX o que nos remete ao *regime estético* de Rancière. Se trata de um regime do pensamento da arte que refuta a lógica romanesca e também a antiga lógica aristotélica. E, ao fazer tal movimento, empurra a borda de contato desse corpo teórico ao proposto pelas linhas gerais da exposição mais acima. Ainda que essa lógica de pensamento venha renovando suas bases, realizando releituras e se reinventando, não se ocupa delas os filósofos, pensando propriamente por meio das racionalidades que as instituem. A lógica da aparição, convocada pela estética em Kant, ao invés da representação, parece se aliar melhor à arte da era estética. Essa renovação no olhar é que nos interessa para atravessar o campo minado da teoria que nos prepara atalhos para retornar à representação.

Assim, Rancière nos demonstra que a afetação está ligada à cinefilia. Ela se constitui um posicionamento do amadorismo para lidar com as imagens do cinema. Ela ultrapassa as ideias de arte e configuram uma nova relação com o *sensorium*. Assim, ele não estará motivado em estabelecer uma *nova teoria* para o cinema o que nos deixa mais próximos da lógica das imagens do cinema e, portanto, mais aptos a promover os contatos que essas fendas e passagens dos escritos nos permite. Se o cinema é *uma multidão de coisas* (2012a) pode também ser o espaço em que instituímos um diálogo tomando como ponto de apoio um dado *diferençal*. A multiplicidade das escolas cinematográficas, dos tipos de imagens e riqueza de episódios desfilando em *A imagem-Tempo* parecem atestar nossa afirmação. Em um mesmo sentido o trabalho de Rancière sobre a sétima arte, figuraria em torno de uma *multidão de coisas*. Contudo, não se trata disso, achar as mesmas coisas pronunciadas de formas diferentes não é o caminho de uma rigorosa aproximação. Aquilo que nos permite aproximar também deve ser distanciado e enxergado em suas particularidades sem que, com isso, sejamos levados a estabelecer ligações à grosso modo. Por meio da inversão do pequeno pelo grande, dado muito

explorado nas teorias pós-modernas, podemos esmiuçar alguns elementos importantes nesse nosso trabalho.

Já foi explorada aqui uma leitura na qual Deleuze refaz uma estabilidade originada pela apropriação do estético *kantiano*. Tal qual Kant seria para Deleuze, o estético procura marcas, repetições e estabilidade para estabelecer identidades e funções à arte, também seria a *crítica à fabulação deleuziana*. Em contraponto, para o regime estético, a estética seria a instabilidade e essa jamais se resolveria. Em qualquer nome que a estética estiver presente o modo sensível das imagens e seu poder de comunicação, se valerá de uma teoria dos sentidos que nos assegure escapar dos moldes mais duros da ciência cartesiana. A partir disso, foi comum uma exploração teórica em que se privilegiasse os dados cada vez menos significantes, ou seja, aqueles periféricos na trama. Também se reflete nas performances, procurando as posições menores, revelando uma certa banalidade na cena, mas sobretudo, capaz de revelar a verdade incrustada nas miudezas da vida. Essa operação carrega alguns problemas, dentre eles, uma noção de que as fraturas de uma imagem estilizada, operada pelo neorrealismo, das revelações cotidianas de Yasujiro Ozu, são exploradas pelas janelas abertas de uma *imagem-tempo*. Examinemos mais de perto algumas de suas argumentações.

Primeiramente, vemos algumas das defesas dessa inversão ancoradas na teoria da *diferença*. Se perguntam, o que seria essa potência do menor, essa aproximação entre singularidades atribuída ao impressionismo, a literatura do *fin de siècle*, às primeiras décadas do cinema e ao moderno nessa arte? Segundo Deleuze e Guattari (2003, p.112-113) são “qualidades menores de personagens menores, no projeto de uma literatura que se pretende deliberadamente menor, e que daí extrai sua força de subversão”. Essa lógica pode ser atribuída à literatura de Franz Kafka, ou à abordagem sobre a obra de Marcel Proust, reintroduzida aqui no cinema. Algumas reflexões dirigidas ao trabalho do neorrealismo e do cineasta japonês Yasujiro Ozu.

A obra toma uma forma balada/perambulação, viagem de trem, corrida de táxi, excursões em ônibus, voltas de bicicleta ou a pé: a ida e o retorno de Tóquio dos avós da província, as últimas férias de uma filha com sua mãe, a fuga de um velho... Mas o objeto é a banalidade cotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa. (DELEUZE, 2005, p.23)

Parece-nos que as banalidades da vida cotidiana são temas tão importantes para o cineasta quanto a chegada da Shell, ou da Coca-Cola ao Japão. Essas imagens se inscrevem juntamente com os dramas “menores” enquanto a máquina capitalista lentamente se instala em

Pai e Filha (dir. Yasujiro Ozu, 1949). Não há um grande acontecimento e grandes resistências vivenciadas em um processo de corte entre uma vida que se levava e a nova vida após a chegada da televisão em *Bom dia* (dir. Yasujiro Ozu, 1950). As coisas se insinuam quase que imperceptivelmente, e parecendo, ou mesmo sendo banais, estão completamente incorporadas ao cotidiano sem que um processo de ruptura, ou choque, tenha sido vivenciado como a um só golpe. As crianças de *Bom dia* fazem greve pela compra de uma televisão, aquele ritual que mudaria toda a cena japonesa tradicional. Mas, o que vemos são peças por eles pregadas nos adultos, suas risadas e dramas sendo mostrados como problemas do tamanho que são: pequenos aos olhos, mas enormes em seus universos. Nossa época, a da era estética cinematográfica na arte, parece ter renunciado à pretensão de se fazer grande pela dramatização e o triunfo (LAPLANTINE, 2003).

Traçando esses paralelos na literatura, Deleuze-Guattari tomam como exemplo Franz Kafka, e possivelmente a primeira associação de imagens que fazemos é de Gregor Samsa quando acorda metamorfoseado. Aparentemente a diminuição contínua dessa personagem é diferente, mas se olharmos por outro prisma veremos a relação dessa política do menor infalivelmente ajustada à imagem e som direto do cinema moderno. A redução do personagem kafkiano aparece refinada em *O Castelo*, na fragmentária obra do escritor e por fim em *O Processo*. Neste grande romance, K se diminui, a estrutura claustrofóbica das salas do aparelho burocrático o deixa cada vez menor. A brilhante adaptação de Orson Welles (*O processo*, dir. Orson Welles, 1949) no cinema imprime ao herói um tempo interior, percebido na fobia dos instantes intermináveis. A música de Jean Ledrut se ajusta à sinfonia interminável de trivialidades do processo que não se resolvem. Constantemente se recorre sem sucesso às inúmeras partes do edifício. Ao final, miseravelmente ele é morto e jogado em uma vala que mal o acolhe.

A parábola kafkiana e a destruição do símbolo driblam as verdades cegantes, fazem trajetórias curvas e se instalam no movimento. Percorrem o não consciente, vão pelas linhas marginais, não compreendem o que acontece. As personagens de Kafka que se reduzem até o desaparecimento nunca sabem o que exatamente está acontecendo com elas. A metáfora *benjaminiana* estilhaça o símbolo, a identidade, as linhas de correspondência e se instalam em uma temporalidade presente que não se conectam com o antes nem o depois, à moda do cinema de Orson Welles. Pálidos no tempo, assim como o quadro de Paul Klee, *O Anjo da História*, em que Benjamin observa os tons desbotados das cores do entorno da figura, o olhar fugitivo

do anjo para o passado, porém sem correspondência, confere que já não adianta olhar para trás, não é nem mesmo possível, não há nada lá. Os acontecimentos fogem à sua compreensão e as suas despedaçadas asas o levam a um presente temeroso, um futuro sem figura, um dado não interpretável.

Um padrão nos é suposto, a frequente diminuição segue-se ao desaparecimento do personagem, que, assim como Samsa, é esquecido, deixado de lado como um peso que se demorou a desaparecer. A potencialidade que se une ao cinema moderno é a vontade antilírica de Kafka, segundo avaliação de Deleuze e Guattari (2003). Nisso pode-se cotejar ambivalências com o cinema de Ozu, ou do neorrealismo, a vontade de “‘agarrar o mundo’, em vez de lhe extrair impressões, trabalhar nos objetos, nas pessoas e nos acontecimentos, no próprio real e não nas impressões.” (DELEUZE, 2003, p.120-121). Uma recusa à interpretação significando uma instalação no presente. Trata-se de uma postura que substitui a visão e suspende a ação e o encadeamento pretensamente natural de uma coisa à outra “proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionários.” (MACHADO, 2009, p.273). Um cinema da vidência é um cinema do “perambular”, das ações ordinárias, do talvez. É possível que Kafka nos sugira o aprendizado dessa lição, a de que temos esquemas sensórios demais para nos desviarmos quando é intolerável, ou insuportável, suspendendo as ações na tentativa de desprender a afecção do corpo.

Não se confunde com a repetição, o autor anota: “é na qualidade e no extenso que a intensidade é invertida, aparece de cabeça para baixo, e é aí que seu poder de afirmar a diferença é traído pelas figuras da limitação qualitativa e quantitativa” (DELEUZE, 2018, p. 354). A trivialidade que se faz negativa ao fator do positivo retorna para a representação. A profundidade é viva e dilatada na percepção de que, as limitações, os cortes que operam nos grandes acontecimentos, na afirmação do *Mesmo* são “jogos de superfície” (idem). A afirmação dessas modulações que se identificam com o *pequeno* são dados de uma diferença mais profunda, ao menos aos olhos do autor.

As ações que se seguem no pequeno, desmontam-nos a resistência que imaginávamos que viria em grandes e revolucionários golpes. As ações cotidianas na verdade nos corroem diariamente, as imobilidades das personagens kafkianas seguem-se cotidianamente até que sua diminuição resulta em seu desaparecimento. Os gestos sem importância, os axiomas de uma vida afetada pela máquina de produção da ordem política nos afetam na percepção da dura ficção que nos é imposta. Deleuze (1992) afirma vivermos um filme ruim que não queremos

ver para o qual esse dado do diferente não pode ser subjugado à *analogia*.

Assim, são assinalados dois limites à diferença, sob duas figuras irreduzíveis, mas complementares, que marcam precisamente sua dependência em relação à representação (o Grande e o Pequeno); as categorias como conceitos *a priori*, os conceitos empíricos; os conceitos determináveis originários e os conceitos derivados determinados; os análogos e os opostos; os *grandes gêneros e as espécies*. (DELEUZE, 2018, p. 358)

A inversão nos é sugerida pelo pequeno, mas a formulação de dois polos tomando um pelo outro é a aniquilação da antirrepresentação. “Essa distribuição da diferença, totalmente relativa às exigências da representação, pertence essencialmente à visão analógica.” (idem). Extraímos dessa posição a complicada distribuição no campo dos sensíveis para elevar alguma categoria de imagem ao privilégio de se estabelecer como método para a aniquilação da representação.

Erige daí, o pensamento etnográfico da descrição em oposição ao discurso. Ao contrário do antropológico, esse elemento considera que os observadores são os que atribuem estruturas, leis e sentido. O modelo que destaca a proposição de oposição do clássico e moderno ancorado em Bergson repousa suas bases na concepção modernista de arte. O próprio filósofo alertará: o detalhe pode induzir a uma nova fórmula cartesiana. O despotismo *deleuziano* iria operar na elevação das tensões entre os regimes e proporcionar uma visão do *diferente*. No seio da sociedade moderna nasce a máquina antirrepresentativa. Não é preciso mais dizer que no regime da estética não é mais válido explicar as questões levantadas pela arte com as bases na *mimética*. As modulações que precipitam o pequeno às posições mais centrais são vibrantes e sempre múltiplas, fugindo da representação e das categorias do clássico, ou moderno revelando as perambulações e o corte das ligações visíveis. Sem polemizar com as principais teses do modernismo na arte, defenderiam a potencialidade das imagens em realizar uma nova língua repousando suas bases na revolução literária do século XIX. Em sua origem, o cinema se escora na pintura e na literatura e reclamam seus realizadores, inconscientemente ou não, se fazer sob o legado dessas artes. Mas, o que nasce é outra coisa, o próprio cinema.

Esse dado de inversão de grandezas também pode estabelecer repetições e recognições, bem como comportar desvios que nos permitem pensar fora de um constrangimento operado pela bifurcação. Aproximamos a estética conforme pensada pelos autores como fraturas e disjunções propostas nas interpretações da representação calcadas na relação sujeito/obra. François Laplantine irá propor discutir o cinema como *um modo de conhecimento micrológico*

(LAPLANTINE, 2003). Este, parece construir similaridades com a conhecida ideia *deleuziana* sobre a arte cinematográfica, sobretudo nas análises da *imagem-tempo*. O cinema moderno, da quebra do sensório-motor, suspeita das construções enfáticas, de grande amplitude e das histórias monumentais. O rompimento provocado pelo cinema moderno se ocupa dessas minúsculas ligações, "dos gestos pequenos na borda daquilo que faz sentido, dos movimentos de fraca amplitude" (LAPLANTINE, 2003, p.44)¹⁵. As coisas insistentes, agressivas, hiper-elevadas são recusadas, pois nos induz à política de formação de polos. Contudo, defendemos a ideia de que a potência caracterizada como o moderno no cinema está instalada desde o nascimento dessa arte, reenviando a clássica divisão inspirada em Bazin para um dado ficcional. Neste século XIX, quando Rancière vai convocar os exemplos da literatura da quebra do romântico, da linearidade aristotélica, os regimes de verdade moderna para exemplificar o surgimento de um novo regime de compreensão das artes já inscreveriam as imagens do cinema em um regime comum.

Privilegiar o *percepto* ao invés do *afecto* seria uma saída? Contanto que a comunicação não se confunda com os cognitivismos, é possível falar de afecções que desestabilizam uma *memória anterior* (MARCONDES FILHO, 2012). Na obra *De tout petits liens* (2003) de Laplantine, a estética entendida como um modo de conhecimento será pensada através da experiência sensível. Não ao modo *baumgartiano*, mas a uma maneira antropológica, descritiva, fora do hábito proustiano. O método investigativo etnográfico para a percepção inverte-a de um objeto de conhecimento e a coloca como uma modalidade. Parece um ótimo diálogo com a literatura *flaubertiana* favorecendo as pequenas ligações. É um olhar antropológico, ou seja, uma imagem da arte, seja o recorte de um diagrama, uma fotografia congelada, ou a expressão do artista na tela, não busca atingir as "universalidades" (essas enquanto criação medieval/moderna: cristianismo, humanismo, racionalismo), mas procuram atingir as singularidades. "Aproximar-se do cotidiano e do ordinário procurando mostrar o que este tem de extraordinário naquilo que seria um mundo sem aura, no qual evoluem personagens sem características, é um pouco o trabalho da arte na era da mundialização, diz Laplantine" (MARCONDES FILHO, 129-130). A multiplicidade das perspectivas visuais de Vertov, ou do cinema moderno que não assume um herói na trama, procuram explorar uma trivialidade e não explorar a moral de uma mensagem.

¹⁵ Tradução livre do trecho do livro: *De tout petits liens*. Paris: Mille et une nuits, 2003.

“A ideia da convicção forte buscando arrebatá-lo a adesão do leitor, do espectador, do ouvinte é estranha a esta busca de formas estéticas que se desviam daquilo que é claro e decidido, e exploram, ao contrário, aquilo que é equívoco e nuançado: não mais as cores vivas mas tons pálidos, não mais a tristeza com lágrimas mas o momento em que nos encontramos a ponto de chegar às lágrimas, não mais a alegria e o riso aberto mas ligeiros sorrisos mal esboçados, o que permite seguir os meandros de minúsculas transformações do sensível” (Laplantine, 2009, p.21). O mundo lá fora evidentemente existe mas a visão totalizante é enganosa. Ele só poderá ser conhecido numa relação e sob “um certo aspecto” e em diferentes pontos de vista que não são totalizáveis. (LAPLANTINE, 2009 apud: MARCONDES FILHO, 2018, p. 130)

Ver, concluirá o autor, passa pelo estado de não-ver. São exploradas as peculiaridades, descrições perceptivas em que o estruturalismo e o pós-estruturalismo perderam em teleologia. As impressões ganham suavidade e penetram no ego misturando-se nas imagens, tornando fluídas as oposições outrora desgastadas. Explorando um salto até a pós-modernidade atingimos a convocação desse pequeno para resolver a posição desse elemento fragmentado penetrando na lógica estética. A atração da maioria dos discursos em torno da arte nas últimas décadas evidenciam a "arrogância" da verdade moderna, dos discursos assoberbados dirigindo-se para análises totalitárias. Por meio da formação de seu contraposto se permitiram explorar os lados opostos a essas configurações. A acusação de falta dos sentidos, direção e de significados clamadas pelos discursos vinculados aos regimes de interpretação que trabalhamos aqui e não são observados em nossas hipóteses aportadas na bibliografia já mobilizadas. Ao contrário, partimos da hipótese de que há uma superexposição de sentidos, uma elevação ao máximo, refutando as linhas gerais do que afirmam os pós-modernistas. Anotamos de início que: o cinema e a teoria das imagens é “o lugar privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento de luto” (RANCIÈRE, 2009, p.12), caracterizando as análises pós-modernas em aproximação com a proposição estética de nossa tese.

Essas pequenas aparições da arte imagética não são absolutas imagens da sociedade e reflexos do sentido partilhado entre seus membros. As imagens cinematográficas revelam a fenda, o que está entreaberto, as intermitências da linha de continuidade. A percepção é simultaneamente assaltada por essas polifonias das imagens que não se deixam ser continuamente perseguidas e escapam pelos lados da tela. Após a exibição, ou do constante de imagens que o espectador capta, o trabalho do pensamento demonstrará a experiência estética como algo único, singular, sem equivalências. A surpresa que aquela exibição poderá causar desorganizará toda previsibilidade e encadeamento linear das ações anteriores. Nos

encontramos diante o objeto sensível que rompe com a totalidade e coloca em crise os modelos que estão em vigília pela totalidade.

O cinema moderno com as situações óticas e sonoras puras tende a nos chocar e quebrar a possibilidade de um *absoluto do sensível*. Os acontecimentos expostos na tela refletem em nossa memória logo após a cena terminar, estamos embriagados com a “pureza” das imagens/situações às quais as personagens de Roberto Rossellini ou Vittorio De Sica são confrontadas. Deparamo-nos com um sentimento angustiante na luz cegante do sertão de Glauber Rocha ou de Rui Guerra (*Os fuzis*, 1954) inviabilizando uma ligação entre a mensagem esquadrinhada e a correspondente ligação com a narrativa. Inviabilizam os vazios que são necessários ao encadeamento posterior. A vocação da arte das imagens parece sempre ter sido expor os espectadores às situações que os fizessem perceber o mundo esteticamente e abrir fendas no pensamento de uma comunidade política. A potência cinematográfica de revelação vem desorganizar o que denominamos de real e a previsibilidade tão cara à construção das ciências humanas.

In The Mood For Love (2001), de Wong Kar-wai percorre essas mesmas linhas. Segundo Laplantine (2003) as ações são pálidas, as trivialidades são tão presentes quanto qualquer outra coisa que não chamamos de acontecimentos triviais. O cinema oriental do autor e da longa obra de Ozu também se caracteriza pelo tempo do não acontecimento, da aparente inação, que escapa do dual. *Paterson* (dir. Jim Jarmusch, 2014) tem as mesmas características, embora suas ações quebrem a cotidianidade em determinados momentos com acontecimentos que julgamos improváveis, ainda assim, a vida daquele motorista-poeta perseguida pela câmera de Jim Jarmusch atravessa um tempo de ritmo marcado, de ações banais, aonde nada acontece e na verdade é então que a vida está acontecendo, passando pelos nossos olhos cegados pelas luzes fortes da memória, dos atos carregados de grande verdade proferidos pelos meios de comunicação. Nossa cegueira não nos permite ver as linhas que ladeiam a curva instável de nossas vidas, o presente é sempre uma dilatação aonde as coisas não aconteceram, mas logo virá, e cremos que um novo "trem" em instantes chegará até a estação e nos tirará do habitual desenrolar.

O cinema feito dessas múltiplas escolhas e minúsculos diagramas de imagens conectados é um corpus de pesquisa rico e extenso. As imagens reveladoras de qualquer irmãos Lumière, Vertov até Godard, ou Panahi, parecem nos sugerir uma reminiscência construída singelamente pelas minúsculas ligações. O abandono de um regime do grande, do

representativo, ou das imagens da verdade não nos coloca na mão de um modo ausente de sentidos, abandonado e sob o jugo do inverídico. Percebemos além do aprisionamento do moderno que buscava uma verdade e agora se estilhaça em uma grande teoria de verdades minúsculas e impenetráveis. A trajetória curvilínea das imagens pode nos sugerir um mundo desconcertante, para vermos entre o claro-escuro uma penumbra, assim como nos apresenta Georg Simmel e Walter Benjamin. Não é um pensamento, nem uma arte do dia, da vidência, tampouco da impenetrabilidade da noite. O cinema não é a arte das ligações evidentes, do invisível que se torna visível, do icônico perfeito e claro. Não é somente a arte da correspondência comunicacional, é a arte do virtual, do atualizável, nos permitindo uma grande teoria de a travessia.

Portanto, nessa primeira parte fica evidente muitas armadilhas que tornar o pequeno como novo absoluto presença. Uma crítica demonstrada em outros tópicos diz respeito ao valor atualizável desse dado que parece ser uma questão de estilo, mas revela mais que isso. E, antes de ir mais a fundo nesse problema, e então tentarmos finalizar com a leitura de Rancière para tal, podemos averiguar mais de perto uma recente polêmica. A saber, a categoria de pós-modernidade que instaura uma análise mais fragmentária e despótica dos objetos da arte pode ser filha das abordagens que citam as pequenas forças e a diferença aprofundadas por Deleuze. Apesar do autor ficar à margem daquilo que foi sendo produzido ao final da década de 1990, mesmo por ocasião de sua morte, foi comum alguns dos pós-modernos utilizarem categorias de sua leitura de Nietzsche ou Espinoza para que críticos pudessem atualizar seu pensamento aproximando-o das categorias pós-modernas. Já afirmamos aqui como a *diferença* refuta o *pequeno* como inverso de uma categoria do *grande* e dos riscos que essa abordagem poderia trazer para a filosofia no que diz respeito ao afastamento da representação. Numa possível previsão o filósofo já demonstrava ao final da década de 1960 como resultado da imersão na *virada linguística*, uma preocupação advertindo essa *repetição* e *reconhecimento* ao final de sua obra máxima.

[...] a individuação é tanto um ante-*Eu*, um ante-eu, quanto a singularidade; como determinação diferencial, é pré-individual. Um mundo de *individuações impessoais* e de *singularidades pré-individuais* é um mundo do SE ou do “eles”, que não se reduz à banalidade cotidiana, mas que, ao contrário, é o mundo em que se elaboram os encontros e as ressonâncias, última face de Dionísio, verdadeira natureza do profundo e do sem-fundo que transborda a representação e faz com que os simulacros advenham [...] quantas diferenças e singularidades se distribuem como agressões, quantos simulacros se erguem

nessa noite tornada branca para compor o mundo do “se” e do “eles”. (DELEUZE, 2018, p. 366)

Um sem-fundo na pintura de Francis Bacon, no olhar do *vazio animado* de Jose Gil, onde ele transmite as coisas que vê e mais do que isso, ele não interpreta. Há uma *experienciação* como uma instalação no instante aonde uma atmosfera é criada pelas minúsculas ligações. Onde as multiplicidades *coçam as costas* como formigas que *entram e saem da rachadura do Eu* (DELEUZE, idem).

Por meio de tais intensidades as referências da fragmentação pós-moderna não dizem respeito às reflexões criadas pelo filósofo. Enquanto Foucault, Lyotard e Derrida, apareciam como cartas marcadas no jogo teórico para orientar as inversões e denúncias do modernitarismo que tomou conta do cenário da arte, Deleuze permanecia como uma peça pouco referenciada pelos autores. Reflexo disso, podemos concluir que, a partir desse diálogo com Bergson, o choque de seu pensamento pode ter efeito sobre uma desorganização de um esquema sensório-motor que privilegia a organização, e a partir disso, operar na linearidade já não faz mais sentido. É necessário ainda o molde da correspondência para que os pequenos gestos e percepções sejam ligáveis ao todo. Não há razões para crer que um acontecimento banal – dentro de um esquema que julgamos adaptados à velocidade – venha a desorientar e recortar o espaço-tempo moldando como uma experiência que irrompe todos os moldes. Então é nesse ponto que Deleuze não está vinculado à pós-modernidade e não pode ser citado, como não é, pelos atores principais dessa imensa gama de autores chamados de pós-modernos.

A trivialidade da qual Deleuze corresponde ao cinema de Ozu é uma perpetuação do movimento, sem grandes choques, sem cores opacas ou gritantes. Em seu tabuleiro há apenas as pedras espalhadas, sem sentido de destino ou como traçar seus pontos de partida. Mas, isso não quer dizer que as percepções são colocadas em um tráfego desconexo e aleatório acima de tudo, sem vibração. O cinema de Ozu evoca os dados da atenção às pequenas mudanças, pois são elas que acompanham as sensações e estão em uma virtualidade aproximadas a estruturas maiores. Apenas elas, destituídas de seus poderes verbais, monadas, sem rosto, destituindo seu apelo por um sentido. Não estão ligadas ao visível, não correspondem às maneiras de ver, mas à universalidade do devir. “É o corpo recebendo as forças do mundo e misturando-se nele [...] passa a adquirir poderes diferentes que a abrem a outro mundo; não mais “ilumina” os objetos mas deixa-se invadir por movimentos ínfimos que a ela se colam” (GIL, 2004, apud MARCONDES FILHO, 2018, p. 54).

A potência desse pequeno não é propriamente seu valor negativo, mas sua virtualidade e intensidades capazes de invadir os corpos e extrair deles outras formas, forças que se adequam a outras formas e corpos. Permitir-se-á o constante movimento da irrupção do ínfimo, fazendo desaparecer a vontade de se opor ao surgimento do objeto e sua prisão. Constituída em memória essas alterações moldam nossas percepções, ações, reflexos e olhares. Ficamos cegos com as cores fortes com que os acontecimentos "chocantes" são pintados *a priori* pela distribuição estética do mundo. Saindo dessa sedentária posição o olhar *deleuziano* interroga o instante na medida em que a atualização adentra no corpo que experimenta ao invés de interpretar.

Podemos abrir uma possibilidade de identificação de entes que se comunicam por meio dessas forças ínfimas, que foram postas fora do jogo da distribuição dos corpos teóricos dos autores. Nos preocupa uma percepção desses estados culturais, nas quais a escrita se ocupa das pequenas ligações, ações e tons de cor e som. Segundo José Gil (2005) é um *vazio animado*, onde “meu olhar envolve os objetos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar.” (GIL, 2005, apud MARCONDES FILHO, 2018, p. 202). Deslocamos entre esses fatos barulhentos e carregados de significados para nos preocupar com o que suscita surpresa, que percorre a linha intermediária do perto e do longe. São variações pequenas de tom, velocidade, luz, herdadas do impressionismo – missão inicial de identificação do cinema – e característica dos filmes modernos. A tendência em fixar, enrijecer esses fenômenos e criar categorias é fruto das ciências humanas. As regularidades e aparências das conexões imediatas podem ser derrubadas.

O cinema, em especial, enquanto potencial comunicacional estético, realizado pelo olhar, afeta pontos da percepção, da ação e suscitam mudanças “micrológicas” no indivíduo. Para Deleuze ver é uma abertura da janela de pequenas percepções. Surgimento de formas invisíveis para virtualidade até o visível. Esse dado do devir em seus trabalhos sobre Barteby, Kafka, Proust não se relacionam diretamente à abordagem *rancieriana* sobre a estética. A primazia estética exemplificada com Bovary é paralela às transformações estéticas. Enquanto Deleuze buscou a diferença e a implosão das ligações diretas, Rancière constrói, com a literatura, as linhas gerais de um conceito de regime interpretativo para as artes. A abordagem das linhas que ladeiam o que determinam como experiência para o cinema e aquilo que ele em essência é, uma *miríade de coisas*.

Pode, assim, o *cinema para Rancière* ter mais em comum com a *literatura em Deleuze*. Aquela lógica que opera na multidão dos nomes do cinema que se multiplicam em formas

particulares na literatura pode usufruir de uma materialidade mais anódina aos conceitos em experiências diferentes dentro dos objetos artísticos. O que propriamente o autor do regime estético busca no cinema pode ser afirmado em outros minúsculos desvios operados no movimento geral da filosofia de Deleuze. A suposta ligação umbilical entre os modos de pensar dessas artes está exemplificado no próprio nascimento do regime estético.

Convocamos esta inversão promovida por Gustave Flaubert, abreviada brilhantemente na sentença: “*Ivetot vaut Constantinople*”¹⁶. O romance burguês que tem como heroína madame Bovary exemplifica o que chamamos de lógica do pequeno. Em maiores explicações ele conclui sobre o elemento banal na cena:

Não se trata de sublimar um motivo banal por meio do trabalho de estilo ou de enquadramento. O que Flaubert e Evans fazem não é uma adjunção artística ao banal. Ao contrário, é uma supressão: o que o banal adquire neles é certa indiferença. A neutralidade da frase ou do enquadramento cria uma flutuação nas propriedades de identificação social. Essa flutuação criada é, assim, resultado de um trabalho da arte para tornar-se invisível. (RANCIÈRE, 2014, p. 113)

O que Jacques Rancière pensa como possibilidade visível de um elemento pequeno é a exploração das propriedades de identificação entre o estilo e o dado social. Há uma liberdade total no interior e exterior da forma, e daí o autor pode denunciar uma certa *pensatividade da arte*. Construída pela tradição das imagens que tomavam conta da arte figurativa do final daquele século e busca implodir um *sensorium* identificado com os intervalos entre aquilo que se expressa e a racionalidade que valida tal expressão. Os pequenos dramas cotidianos e a banalidade do final do romance levou Flaubert ao júri sob a pretensa intenção em ferir os bons costumes da época. Mas, este emblemático romance é uma história sobre qualquer coisa que não tem o valor moral, ou pretensão moral e pedagógica alguma. Trabalhando, sobretudo, com a ideia de uma liberação do espectador, atuando como ente da sua própria trajetória diante os objetos estéticos. A posição do espectador é exemplificada aqui:

[...] sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. O poder comum dos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que

¹⁶ A frase de Gustave Flaubert está contida em uma carta para Louise Colet de 1853, e diz: « Il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art et [...] Yvetot donc vaut Constantinople ». Yvetot, uma pequena cidade francesa da região da Normandia teria tanto valor – considerando sua lógica literária – quanto a capital do então Império Otomano, Constantinopla.

cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura se assemelha a nenhuma outra [...] É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. (RANCIÈRE, 2014b, p. 20-21)

Pode ser um dado dessa infinitude de percepções que flutuam ainda na virtualidade do vir-a-ser. Segue-se lógica parecida na pintura. O impressionismo, segundo Jacques Aumont (2004), incumbiu o cinema da tarefa de se colocar na arte figurativa segundo sua fracassada lógica. Em suas primeiras décadas Élie Faure, Jean Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, perseguem a marca de arte para essa nova técnica elétrica de pintar telas. Suas obras e escritos sobre o cinema destacam o poder dessas imagens em, assim como a pintura de Claude Monet ou Jean Renoir, se instalar nas sombras, nos dramas, de inscrever uma imagem sem intervenção do autor no quadro, retratando a luz diretamente na tela. A essência da vida seria imediata e diretamente transportada para o quadro após a captação da câmera.

A tradição cinematográfica se construiu diante esses problemas e serviu-se de empréstimo da arte figurativa para se fazer ao mesmo tempo em que pensava suas práticas. Podemos compreender essas misturas, desde que recusemos “em primeiro lugar, a distância radical”, entre intelectuais, artistas e espectadores, “em segundo, a distribuição dos papéis; e em terceiro, as fronteiras entre os territórios” (RANCIÈRE, 2014b, p. 21). Por várias razões, o pensamento sobre o cinema também se constituiria multifacetado, e por tentativas que se davam ao longo das primeiras décadas, também se aproximou da lógica *flaubertiana*. Daí compreende-se o fundamento geral de um novo regime estético, nascido na modernidade anunciada por Kant. Vencidas as separações, as classificações e categorias concernentes aos objetos estéticos, também temos as possíveis vinculações comunicativas entre as formas de expressão das artes.

O cinema enquanto arte que inscreve a imagem diretamente na tela é, também, arte que inscreve a imagem-temporal fazendo-se multiplicar suas conexões metafóricas acima da tradição das histórias, da figuração e da representação. Para tanto, a recusa da representação, da função ética e pedagógica atribuída à arte irá aproximar o cinema a uma anterior imagem de arte criada pelo romance francês. Pois, a imagem não mais produz a forma visível das equivalências das palavras que caracterizam a representação. A cidade francesa de Ivetot de igual valor a qualquer outra, seria tão importante segundo essa nova lógica instalada pelo romance burguês. E para o cinema dos Lumière, de Dziga Vertov, Jean Vigo, que se instalaram diretamente na rua, a imagem do cinema moderno *deleuziano* é flagrada em uma imagem

posterior. O cinema do pequeno, das banalidades e cotidianidades já havia sido idealizado como potencial revolucionário antes mesmo do cinema realizar suas conexões elétricas. A lógica dessa literatura se prolongou no cinema das primeiras décadas e era moderno antes de Deleuze chamá-lo como tal.

Enquanto se revelam essas aproximações parece plausível defender uma tradição inscrita para a imagem cinematográfica. “A imagem [...] não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito.” (RANCIÈRE, 2014, p. 92). É também uma manifestação daquilo que não é visível. De uma multiplicação de rostos *sem-fundo*. Se o cinema revela a potência do singular, se ele tem a capacidade de inscrever diretamente o tempo não enquanto construção, mas matéria vívida e sentida, então ele é a arte que melhor se adaptou aos problemas que a arte literária e as figurativas (fotografia e pintura) do século XIX se empenharam em propor às demais. As incapacidades suscitadas por elas também nunca foram assumidas totalmente como tarefa do cinema, nem será, segundo nosso entendimento, pois a arte da era estética tem seus próprios pressupostos, e não pode ser mais do que é, ou seja, maneiras de fazer com que percebamos as construções estéticas do mundo, compreender funções e sensibilidades separadas na concepção da comunidade política.

Atento ao pequeno, às singularidades e às conexões mais ínfimas e particulares da vida, mais próximo o cinema se mostra capaz de enxergar e suscitar percepção das partículas menores que potencializam a existência. Dessa forma podemos entender uma comunicação entre as artes e aos *modos* de passagem entre os corpos teóricos entre os autores aqui já tratados, contanto que o dado afectivo estabeleça a comunicação sem a predominância do cognitivismo. Consideramos como aporte final dessa incursão na teoria a hipótese cognitivista “de que todo conhecimento poderia ser apreendido em termos lógicos” (MARCONDES FILHO, 2012, p. S/N) pode ser ampliada para outros *modos* de ver, dizer, fazer. Destituindo a ideia de que os únicos capazes de “manipular símbolos, é substituída segundo um conjunto de regras acessíveis a qualquer regra” (idem) e passa a ser enxergado como um aporte maior capaz de interconexões. “Sua capacidade de auto-organização não se encontra em parte alguma da lógica” e vivencia-se o fim da estruturação em torno da lógica em que “toda significação torna-se fantasma”. (VARELA, 1999, apud: MARCONDES FILHO, 2012, S/N).

4.1 – Imagens de um operário

Vejam os adiante como podemos abrir questões de interesse levantadas pelos filósofos aqui tratados. Nossa intenção é como elas podem inspirar uma leitura afastada do representativo nas interpretações com os filmes comumente realizadas pelos historiadores¹⁷. Tentaremos articular pela mesma superfície antirrepresentativa, forçando a borda por uma linha marginal de contato entre Deleuze e Rancière, e sobretudo, enxergando possibilidades interpretativas para nosso ofício com as obras do cinema. A tradicional abordagem por meio da contextualização e identificação dos sujeitos parece ter produzido já seus melhores resultados. Busquemos a exploração experimental guiando-nos pelo regime estético, bem como a desconstrução das categorias da representação. Questões de interesse surgiram nesse choque de heterogêneos e pretendemos ensaiar uma interpretação com os dados apontados até aqui.

Abordamos algumas questões políticas acaloradas nos séculos XIX e XX que também se colocaram no interior da arte. Seria interessante, nesse momento, reavaliar em que medida as utopias políticas podem ser representadas na arte. A partir de autores como Vertov e Eisenstein produziram-se reflexões fundamentais para se pensar a arte cinematográfica e o papel do cineasta compositor/ator do coro das massas. Mas, sobretudo, cabe-nos pensar essa imagem do operariado como recusa da separação entre o mundo do sensível e do pensamento, estabelecendo “um universo sem hierarquia, onde os filmes que nossas percepções, emoções e palavras recompõem contam tanto quanto os que estão gravados na película” (RANCIÈRE, 2012a, p. 17). Bem como reproduziram os papéis sociais a serem cumpridos por aqueles operários, evidentemente cada qual a sua maneira. Percebemos, por meio da proposição da correspondência política/estética, uma estetização do político, como promove a abordagem que tem em Benjamin seu principal vetor.

Começaremos com algumas perguntas que os filmes escolhidos nos evocam. Escolhemos *Rocco, e seus irmãos* (dir. Luchino Visconti, 1962) que apresenta a saga da família Parondi. A obra se inicia no desembarque da família na estação de trem de Milão, e termina na tragédia provocada pelo filho Simone, o fracassado lutador de boxe. Durante o drama Visconti destaca um a um dos cinco filhos da viúva que chega à grande cidade italiana. No desenrolar

¹⁷ O autor da tese decidiu retirar parte do texto final algumas interpretações apresentadas na qualificação. Naquela oportunidade, as análises dos filmes pareciam mais desconexas e ensaísticas que explicativas das diferenças entre Deleuze e Rancière. Se tratando de um trabalho acadêmico, o tom de imersão em uma escrita que por vezes se confundia elementos dos autores e do próprio pesquisador que apresentava a tese, demonstrou ser mais adequada a exclusão de alguns textos e não inclusão de outros tantos.

da trama um dos filhos parece menos envolvido nas ações e conflitos familiares do cotidiano, trata-se de *Ciro*, o operário. No início do filme ele está no fundo da cena, sempre com olhar desconcertado e humilde diante o protagonismo dos irmãos mais velhos. Em muitos episódios da saga ele não parece habilitado para interferir, ou opinar em qualquer decisão. Diversas passagens ele está à mesa estudando e, no decorrer dos episódios, chega à conclusão do curso onde se tornará metalúrgico na fábrica da Alfa Romeo. Cabe aqui um paralelo para apresentar o ponto do qual nos interessa com o filme *O Grito* (dir. Michelangelo Antonioni, 1957). Uma das primeiras obras deste cineasta italiano trata de um trabalhador que não tem as características de um tradicional trabalhador como seus contemporâneos do neorealismo os costumavam apresentar. Há quem se dirija a Antonioni como pós-neorrealista. Verdade é que diferente de *Ciro*, e dos operários do cinema soviético de Eisenstein, Dovjenco e Pudovkin, o personagem de *O Grito* sofre por uma mulher. Ele erra de estrada em estrada tentando se distanciar fisicamente do objeto de sua obsessão e por consequência esquecê-la. Sem sucesso, ele cai, ou se joga de uma torre, a mesma que aparece na tomada inicial do filme. O impasse sobre o que houve não se resolve e o pano dos créditos cai. A banalidade aparente dessa trajetória faz Antonioni se perguntar se as ocupações da burguesia, ou normalmente atribuídas aos personagens da classe média e alta, não estariam deslocadas quando apresentadas em um operário? Que sentimento pertence a uma classe e qual não?

Esses questionamentos desdobrados escondem outras perguntas mais profundas. Talvez elas ocultem as relações de poder na construção da ideia de classe e de um coletivo quando “cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável” (DELEUZE, 2005b, p.58). Provavelmente essas hipóteses ou direções diversas que Antonioni e Visconti nos apresentam, podem provocar a percepção quanto a esses estratos, a visibilidade de certos discursos e a distribuição estética do mundo. E cabe, assim, questionamentos que buscam além da superficialidade que nos poderia ser sugerida como resolução das diferenças entre os cineastas. Não nos interessa qual a “real imagem” do operário, ou quanto a distância entre os operários é grande. Entendemos que um regime de pensamento sobre a arte atravessa essas questões antes de dividirmos ficção e realidade cada qual na sua funcionalidade, aproximações ao que denominamos de real objetivo ou distopia. Mas, antes de chegarmos a essas conclusões trataremos de seguir com os filmes a fim de ancorar nossas posições.

Como já dissemos, *Aldo*, o personagem central da trama de *O grito* não se expressa como um operário usualmente havia aparecido no cinema até a década de 1960. As ocupações

deste são esvaziadas na trama do filme por seu vaguear, pela errância (diferente do *flanuer* que é característico da narrativa do XIX e de personagens burgueses de Federico Fellini ou do mesmo Antonioni da trilogia da incomunicabilidade). De cidade em cidade levando a filha e buscando esquecer uma mulher ele não se identifica com as lutas que seus companheiros de trabalho convocam para si enquanto classe constituída e percebida com interesses em comum. Aldo mantém distância, não se envolve nas disputas de terra que percorrem as cenas filmadas no *Vale del Pó*, região muito árida da Itália – terra pela qual alguns críticos dizem que Antonioni inventou o “tempo morto” (um conceito que se estende na análise de sua obra, onde não acontece nada, nada há e nada se move). Por todos os movimentos que o personagem de *O grito* realiza e todas as não movimentações que Aldo não se engaja, o filme não é bem recebido pela crítica. Aldo Tassone crítico italiano confirma “O grito encontra uma acolhida glacial entre os críticos. Pode-se dizer que este é um caso digno de figurar numa antologia dos erros da crítica italiana.” (TASSONE, p.36)¹⁸ Grande parte delas que não conseguiram ver a película que esperavam do jovem diretor que havia feito os documentários sobre mesma região *del Pó* uma década antes e juntamente com o filme de Luchino Visconti, *Obsessão* de 1943, praticamente inauguravam o movimento chamado de neorealismo italiano. Talvez esperassem que os conflitos indivíduo-sociedade não se encontrassem separados e não estivessem preparados para ver o cineasta de *Gente del Pó* (dir. Michelangelo Antonioni, 1947) sugerir que um indivíduo não é rigidamente marcado pela classe à qual pertence.

Assim, os movimentos interiores de Aldo pareciam mais claros que as confluências de interesses coletivos que exerciam sob a ação do povo *del Pó*. Exemplarmente o romance do século XIX, sobretudo *Madame Bovary*, talvez se assemelhasse mais em propósito que os contemporâneos de neorealismo. Conectando à lógica inaugurada por Gustave Flaubert nos perguntamos: é possível que um operário pare de exercer sua função, troque indefinidamente de emprego, não se importe com o destino de seus camaradas por um relacionamento mal sucedido? A lógica das coisas pequenas não parece antagônica às grandes, pois nossas percepções formulam os grandes acontecimentos. É verdade que se analisarmos mais profundamente, Irma, a personagem de Alida Valli é apenas a causa externa do sofrimento do operário interpretado por Steve Cochran. Interpondo-nos ao diálogo da crítica glacial ao filme, os clássicos do neorealismo italiano: *La terra trema* (dir. Luchino Visconti, 1947), *Paisá* (dir.

¹⁸Disponível em: <https://cinemaitalianorao.blogspot.com.br/2008/03/antonioni-e-o-homem-frustrado_3526.html> 30/11/2018

Roberto Rossellini, 1945), *Ladrões de Bicicleta* (dir. Vittorio de Sica, 1946), sugeririam que a pergunta acima seria respondida com uma imponente negativa. E assim, os críticos que aguardavam *O grito* não o acolheram bem justamente pela suposta inverossimilhança entre a causa do sofrimento e a formulação de sujeito enquanto pertencente a uma classe social. Importantes analistas a criticaram e alguns cineastas, como P. P. Pasolini minimizaram o filme valendo-se da análise antropológica do próprio cineasta. Concluía: um homem da classe média, filho do “milagre econômico” pelo qual se restaurava a Itália do pós-guerra, somente poderia fazer filmes sobre essa mesma classe média. A classificação ideológica definia Antonioni como um cineasta burguês e ponto. Levando em conta seus clássicos da *incomunicabilidade*, realizados na década seguinte a este, certamente a identificação não é exagerada para aqueles que creem tacitamente nesse tipo de análise.

Para não perder, o fio inicial desse debate convocamos uma passagem na vida acadêmica de Rancière, a fim de guiar certa inteligibilidade a esse debate. Quando o autor pesquisava nos arquivos operários, ele não encontrou propriamente formas de consciência operária em seres que pertenciam especificamente à classe operária. Em suas pesquisas com os arquivos, buscando a racionalidade que impõe as fronteiras e as possibilidades de se dizer e quem pode tomar parte nesse comum, não se deparou propriamente o que buscava, mas encontrou a emancipação. Em certa passagem, na leitura de um operário ele destacava:

[...] no livro II da República, em que Platão, antes de atacar as sombras mentirosas do teatro, explicava que numa comunidade bem organizada cada um deve fazer uma única coisa, e que os artesãos não têm tempo de estar em outro lugar que não o seu lugar de trabalho e de fazer outra coisa que não o trabalho conveniente às (in) capacidades que lhes foram outorgadas pela natureza. (RANCIÈRE, 2014, p. 23-24)

Assim, aquilo que parece ambiguidade em *O grito*, percebido dentro de uma lógica que cola a palavra ao fato, que crê dizer sobre o que vê e vê sobre o que diz, deixa o vagar do operário deslocado, sem lugar, sem identidade ou simplesmente como o quis a crítica especializada de seu tempo: um filme mal concebido. Ou seja, ao modo platônico de pensar a função dos artistas na comunidade. Mas, surpreendentemente, ou não, Antonioni sabia o que estava fazendo. Paralelo pertinente com o autor de *Madame Bovary* que também o sabia no século XIX. Posto em julgamento pela jornada aparentemente sem sentido de Emma Bovary, Flaubert, para escapar das finalidades que a palavra/coisa lhe impunha, confidenciou que era uma história sobre nada, não pretendia atingir moral alguma.

As questões levantadas a partir dessa “má concepção” do personagem, bem como do seu universo, vão além das tensões da linguagem cinematográfica dos anos 1950-60. A pergunta que se coloca é bem parecida da que se impunha aos romancistas do século XIX e ao cinema das décadas de 1920-30. Há o argumento clássico da representação que raciocina: é um drama essencialmente burguês do qual um operário jamais participaria ou enxergaria sentido, não há verossimilhança, pois: “realizava-se na forma de "história", ou seja, de composição de uma ação. A imagem destinava-se então a intensificar a força dessa ação.” (RANCIÈRE, 2014, p. 115). Mas será que o sentido para a trama de uma classe não é um recorte muito curto para um universo muito grande, a saber, a subjetividade da vida de um indivíduo? Não seriam algumas das leis do empirismo demais generalistas, neste caso, para decidir sob uma esfera subjetiva de um sofrimento de um homem e qual sentimento ele estaria condenado a escolher considerando tão somente sua existência material e política? A crítica foi enfática em responder, mas cabe-nos perguntar se teria mesmo Antonioni preocupado em representar um operário ou ele estaria questionando – assim como o fez Flaubert com a Emma Bovary – o primado da representação na arte? No princípio dessa obra reside uma *semelhança desapropriada* (idem), a partir daí:

Para exemplificar melhor essa questão, podemos novamente reivindicar, o que parece ainda mais interessante é traçar um paralelo com a temporada de imersão nos arquivos em que Rancière percebia algumas dessas relações de embrutecimento. Ao descrever as *hipóteses metafísicas, as luzes e sombras* como preocupações de operários franceses na década de 1830 contidas nos arquivos em que consultava, ele se surpreendeu:

Aqueles trabalhadores, que deveriam dar-me informações sobre as condições do trabalho e as formas de consciência de classe, davam-me outra coisa: a sensação de semelhança, a demonstração de igualdade. Eles também eram espectadores e visitantes dentro de sua própria classe. Sua atividade de propagandistas não podia separar-se de seu ócio de passeadores e contempladores. (RANCIÈRE, 2014a, p. 22-23)

O filósofo reforça a lógica das posições na comunidade estética ao entender que as atividades dos operários se colocam em qualquer ponto como inerentes às ocupações que socialmente lhes imputaram. Assim, convoca sua emancipação, considerando “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo.” (Idem, p. 23). E, a partir desse ponto, podemos liberar a discussão calcada no implemento de representações *féis* das *falsas* evocando a racionalidade do sistema e da lógica que se impõe na interpretação da obra.

Ambos, Flaubert e Antonioni ao escaparem da censura moral sabiam do que se tratavam as críticas lançadas a eles. Certamente os mais fervorosos sobre o cineasta italiano não perceberam a contemporaneidade das luminosidades provocadas por *O Grito*. A discussão sobre a representação na literatura que já era longa, iniciada no século XIX talvez ainda fosse pouco usual ao cinema naquele momento. E mesmo o cinema tem suas próprias regras, caminhos e procedimentos que tornam sua linguagem um acontecimento próprio, não seria uma arte se carregasse as esperanças e frustrações das outras artes. Mas é disso que se trata, a questão da representação é a própria questão da arte moderno/contemporânea. Os primeiros realizadores do cinema receberam o fardo da literatura a qual carregou o peso de ser a arte apropriada ao seu tempo, que evidenciaria o ritmo da vida e suas transformações por sua própria máquina reveladora. O olho da câmera é o olho móvel que tudo vê e registra. Dziga Vertov reconhece esse potencial clarividente do cinema, e nos finais dos anos 1920 potencializa sua abertura a um mundo fora dos anseios políticos mais imediatos. Aquele que cola a imagem/palavra à arte aos desígnios políticos de uma revolução, uma classe e um movimento que apadrinha alguns recursos de linguagem e formam uma “escola”. A incorporação desses caminhos da arte do cinema fez da mesma a máquina reprodutora de ideologias e contadora de histórias. Deslocou-a da potencialidade aberta por Vertov e só foi retomá-la no final dos anos 1950. O operário *flaneur* perturbado pelo passado de Antonioni não é o lugar que essa história do cinema atribuiu ao operário, o cinema de Sergei Eisenstein deu bem seu lugar nesta arte e mesmo nos dramas clássicos de Fritz Lang, Jean Renoir, o operário sabia qual missão teria a cumprir. O mesmo propósito herdado pelo neorealismo italiano, inaugurado pelo próprio Antonioni com o documentário *Gente del Po* (1943) e de *Obsessão* (1943) de Luchino Visconti. A arte da representação anda de mãos dadas com os fins. O enunciado/visibilidade, ver/falar, visível/dizível, colados e inseparáveis até que o saber se coloca na disjunção, revelando a não submissão das naturezas independentes entre enunciados e visibilidades. Essa lógica pode ser aprofundada com outro exemplo, que trataremos a seguir com o filme de Visconti.

Em *Rocco e seus irmãos*, a família Parondi desembarca em Milão e os irmãos começam a procurar trabalho. Nada muito promissor para uma família de camponeses que deixa a terra árida do sul para tentar melhor sorte no norte da Itália. Tudo esporádico: quando a neve cai eles abrem caminho nas ruas, outrora realizam entregas, ou tornam-se arrumadores em lojas. Assim, o boxe parece a porta de entrada menos estreita para Simone que logo é acompanhado por Rocco que não expressa entusiasmo com o mesmo caminho. Um jogo de *distâncias* e

aproximações identificados com uma planaridade remetendo “àquela grande igualdade dos temas nobres e desprezíveis, dos seres falantes e das coisas mudas, do significante e do insignificante” (RANCIÈRE, 2012a, p. 56). Simone tem grande talento para o pugilismo, consegue rápida ascensão assim como se deslumbra e faz escolhas que o endividam com empresários, amarra-o a prostitutas e jogos. Por dívidas contraídas pelo irmão, Rocco se vê obrigado a assumi-las e ao retornar do exército e das obrigações militares ele decide ingressar novamente no boxe. Mais maduro e determinado ele alcança sucesso, mas o fracassado Simone destrói o sonho de Rocco, que seria o de voltar em algum dia para sua terra com seus irmãos. A prostituta que havia sido o pivô dos desentendimentos entre os irmãos fora morta por Simone. Foragido ele se esconde na casa da família Parondi que comemorava a última vitória do pugilista interpretado por Alain Delon. Este encarna o herói puro, inocente e otimista – feito os heróis coletivos de Eisenstein. Rocco pensava poder ajudar Simone mais uma vez, até que Ciro, o operário, intervém entregando-o para a polícia.

Subitamente, Ciro Parondi aparece como a representação clássica do operário. Embora a trama não se desenrole em seu torno, ele tem função fundamental na resolução da história. Deslocado das discussões familiares, vivendo no tempo imposto pela fábrica, ele está sempre em um lugar sem parecer estar totalmente presente. Quase todos os outros filhos da senhora Parondi vivem a ópera dramática com bastante intensidade, se envolvem com garotas, bebidas, brigas, roubos e o boxe. Quando tentou a exploração do boxe tampouco o traje de lutador caíram bem em Ciro. Reclamando a incompreensão dos irmãos, o terço final do filme revela Ciro como novo interveniente nas ações da trama. Quando começa a se envolver nos problemas, nas curtas passagens entre uma tarefa e outra, o operário da Alfa Romeo é racional. As soluções propostas pelo personagem são sempre mais diretas e menos dramáticas. Laços de família são levados em conta desde que não perturbem uma ordem de camaradagem entre os irmãos, especialmente a educação de Lucca, o mais novo, e a mãe. Definitivamente ele estava vivendo em outra dinâmica. Os laços imutáveis dos Parondi – “assim como os dedos de uma mão” diz a senhora – não o são para o operário que termina por delatar o irmão que assassinou a prostituta. Aquele que assume o sustento material também zela pela ordem moral e pela saúde dos outros.

Em um campo mais amplo a classe operária representada por Ciro se interpôs ao conflito entre a velha religiosidade, valores familiares de Rocco e da mãe e o capitalismo da grande cidade que corrompera Simone. Nas cenas finais em conversa com o irmão caçula, Lucca, ele repete a velha máxima da fruta adocida que estraga o restante do cacho, justificando a

necessidade da atitude que tomara. E talvez ninguém amasse mais Simone que o próprio Ciro. Mas, a ordem corrompida que se instalou na família Parondi necessitava de uma ação externa para ser extinta e voltarem ao velho e possivelmente idealizado passado dos Parondi no Sul da Itália. O passado, diz Ciro à Lucca, nunca retornará como o irmão Rocco gostaria que acontecesse e quiçá o irmão caçula poderá voltar para onde nasceram. A última conversa em que estão dois dos Parondi se dá enquanto os apressados operários voltam do almoço ao escutarem o sino da fábrica convocando-os aos seus postos. É uma primeira, talvez das poucas aproximações que os dois personagens mais novos dos Parondi surgem enquanto potências dramáticas e ganham destaque com intensidade. Ciro se desarticula por segundos de sua identidade de sujeito constituído por uma coletividade. Em seguida a mesma identidade retorna, o som cola a personagem à sua imagem clássica. O farfalhar dos trabalhadores, suas vestimentas, anedotas, namoradas, marmitas, brincadeiras, mostram uma classe potencialmente unida pela condição dura. Em seguida, a fábrica os engole.

Seria conveniente dizer que sua aparição teria mais em comum com a intervenção ao modo do *Deus ex machina* nas tragédias gregas clássicas que as do operariado coletivo de *Encouraçado Potemkin* (dir. Sergei Eisenstein, 1920), *A greve* (dir. Sergei Eisenstein, 1924), entre outros clássicos do cinema soviético. É a reprodução de um modelo que inverte os atores, mas se mantêm as estruturas do regime ético. Mas, não seria a imagem clássica representada do operariado pensada sob a mesma matriz de um regime de pensamento da arte? A resolução da trama pelo operário Ciro pode servir para revelar uma potencialidade aparentemente pouco explorada. A intensidade demarcada do operário no final da película de Visconti e a trama errante de Antonioni é uma importante quebra de barreira no cinema. Imagens de operários no cinema normalmente são de seres que aparecem enquanto interventores na subjetividade, ou na disjunção entre o motor e o sensorio que, segundo as resoluções dos filmes sugerem, merecem uma intervenção racional, dura e eficaz para aplacar o corpo e o movimento doente. Seja o movimento da coletividade, da família ou da relação entre duas pessoas. Embora, Visconti ainda escolha pela resolução clássica, a quebra nas imagens finais faz o operário parecer um burguês à moda dos trabalhadores construídos pelo cinema hollywoodiano. Ou quem sabe ele apenas desloca uma imagem e nos faz perceber qualquer coisa que já nos pareça familiar e nossa memória recorra à imagem mais próxima, do trabalhador que Jean Renoir filmou, dos dramas clássicos de detetives, ou das tramas maquiavélicas de Fritz Lang. Antonioni escolhe a queda de Aldo, não havia resolução possível para ele. Quem sabe se ele encontrasse cessão de suas

perturbações engajando-se na luta de seus companheiros do *Vale del Pó*? Seria uma estranha aproximação com o cinema soviético, as peças de Maxim Górkki, Bertold Brecht, que tratam da cura de um mal que acomete a classe operária: a alienação.

A saga dos Parondi manifesta uma tendência muito utilizada no movimento neorrealista que é deslocada no final. Aparentemente mais equilibrados os personagens ao modo de *Ciro* parecem estar preocupados com a dinâmica das transformações do mundo. O sofrimento laboral intenso os coloca quase sempre como observadores frios ou tácitos no fluxo dos conflitos subjetivos. Como habitantes de outro tempo eles intervêm na resolução desses impasses. Quando não são os protagonistas eles intervêm cirurgicamente, quando protagonistas eles aparecem como heróis e resolvem a trama de exploração, injustiça, etc. O deslocar da identidade clássica do trabalhador é um ponto importante na mistura do suporte das artes, na percepção de que o cinema ultrapassa as classificações de temas usuais, pertencentes à uma personagem, uma classe, um povo, um lugar. O cinema de vidência inaugurado pelo neorrealismo, segundo Deleuze, também se aplica ao cinema identificado enquanto pós neorrealista. O deslocamento provocado nestes exemplos percebe o cinema incorporado a um regime estético que identifica as coisas da arte na sua pluralidade. *Ciro* intervêm na dinâmica trágica dos Parondi, aparece enquanto humano em sua totalidade e logo as situações sonoras e imagéticas do filme nos lembra de quem ele é, o operário em um drama essencialmente burguês. Mas o sentimento incorporado a uma objetividade, ou seja, uma função exterior determinando o sensível escapa nestes exemplos que tratamos.

Neste ponto reside a dualidade da questão da qual falamos anteriormente. Deleuze percebe o neorrealismo enquanto o cinema da vidência, das situações óticas e sonoras puras, etc. Os filmes aqui tratados não pertencem à classificação totalmente adequada do que é um filme neorrealista, mas ambos os cineastas trabalharam dentro do movimento e tiveram papéis fundadores. Enquanto comprometidos com o movimento dando à obra estética uma figuração política e social, percebem também como artistas os limites de uma arte e da classificação estética. O neorrealismo está comprometido com o moderno no cinema, mas ele também é o clássico na medida em que é representação. Quando os microfones abertos na rua e a fotografia e a luz ambiente abrem a obra e rompem com os encadeamentos da história o neorrealismo é antirrepresentativo por excelência. O cinema enquanto artificialidade e a história enquanto dever moral se digladiam na mesma tomada/imagem. As formas ligadas às coisas são quebradas “é preciso rachar as coisas, quebrá-las. As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo

formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade” (DELEUZE, 2005, p.62). Essa dualidade é rachada pela situação ótica e sonora pura. O operário Ciro Parondi enquanto indivíduo na cena burguesa, diferente do operariado coletivo de Eisenstein, mas somente em número, pois são iguais em função na cena, é o cinema clássico na percepção *deleuziana*. As máquinas convocando-o ao trabalho, as ruas de Milão em fotografia e som sem tratamento é o cinema moderno, este do qual Antonioni e Visconti participaram na elaboração.

Essas formas puras parecem implodir a lógica da trama quando analisamos o filme de Visconti. Antonioni radicaliza quando coloca um operário vivendo uma história que a trama representativa classificaria como burguesa. Essa é uma tendência difícil e rara dentro do próprio movimento italiano, do qual os cineastas fizeram parte, mas que os filmes aqui tratados acabam por escapar. Árdua é a linha de compreensão de uma trama que incomoda pela sua falta de encaixe, pois se percebe que essa denotada falta de encaixe talvez seja fruto de nosso regime de pensamento sobre a arte, que constitui em procurar sujeitos, identidades e tramas adequadas segundo o entendimento aristotélico. O cinema moderno nos dá a percepção dessa ruptura, pois ele é a própria disjunção:

[...] não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, só percebemos o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, geralmente percebemos apenas clichês. Mas se nossos esquemas sensorio-motores se bloqueiam ou se interrompem, um outro tipo de imagem pode aparecer: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter racional ou injustificável, pois não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal... (DELEUZE in: Machado, 2009, p.273-274).

Está em Bergson a noção da ruptura do sensorio-motor, mas é Deleuze quem dá sua potência, a escapada dos clichês. Esses deslocamentos e a situação na qual o cinema moderno os apresenta são valiosos, pois os personagens operários que participam do mundo operário em seus dramas característicos são implodidos. A linha de ruptura entre o clássico e o moderno está dentro do próprio cinema enquanto arte. O regime da arte que antepõe aparência e essência, não consegue ocultar a relação de “um visível que tudo o que pode é ser visto, um enunciável que tudo o que pode é ser falado.” (DELEUZE, 2005, p.74). Não há nada atrás ou embaixo como dissera Foucault, e por essa mesma razão, considerando os dois filmes tratados aqui,

Deleuze (2005, p.74) afirma que “Foucault está singularmente próximo ao cinema contemporâneo.”

4.2 – A quem pertence um filme? Sobre a política do amador

Na distribuição estética da comunidade compreendem-se papéis e funções a serem assumidos pelos entes da comunidade, explicaria Rancière, (2005). No cinema, levando a normatividade de coexistência dos regimes entende-se elementos atravessando a tarefa normalmente assumida pelo sensível no livre jogo de absorção dos objetos estéticos. A princípio, a definição ampla do regime estético, adotando a heterogeneidade dos elementos que estão em um filme, o autor define que o cinema:

[...] pertence a todos aqueles que, de uma ou outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura, e que cada um, se pode permitir traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta, ao cinema como mundo e ao seu conhecimento (RANCIÈRE, 2012, p.16).

Assim, diversos entes que se distribuem entre os diferentes papéis delegados na partilha se veem liberados para exercer a liberdade de seu julgamento. Podemos penetrar na discussão sobre a liberação de *qualquer um* estabelecer um diálogo válido para a interpretação de um filme, mas há também outra questão que nos interessa. A autoria do filme comumente definida entre produção, ou direção, pode ser melhor destrinchada utilizando um emblemático caso de multiplicidades interpretativas e efeitos. O filme *Táxi Driver*, (dir. Martin Scorsese, 1976), além do que aqui já foi dito, carrega essa questão que nos interessa iniciando pela relação realizador/espectador. Mas, ela também pode detonar a compreensão embrutecida da distribuição de corpos dentro da sociedade e demonstrá-la dentro de um *set* de filmagem.

Remontando a estrutura clássica de interpretação sobre as obras do cinema podemos referenciá-la com alguns paralelos no teatro. Para que a mensagem estivesse em consonância com aquilo que define uma boa apresentação das formas da comunidade o autor da obra deveria compreender bem o lugar dos membros e seus papéis, bem como a função e a sagrada tarefa dos deuses. Em paralelo ao cinema, as conclusões iniciais podem apontar um lugar privilegiado, a saber, o do realizador da película. Contudo, a complexidade da realização de um filme muitas

vezes é subsumida na questão da autoria e esquecem as múltiplas cenas que um filme impõe dentro do próprio filme. Em linhas gerais, entre compreensão do espectador limitada ao que o cineasta propõe, também há diversos outros agentes atuando passiva e ativamente na obra.

De princípio podemos questionar um regime que coloca o privilégio entre as obras de arte situando o diretor da película, sendo este um regime pedagógico, no qual grande parte da crítica de cinema ainda se detém. Também investigar como, por meio dessas racionalidades, o modelo de interpretação de historiadores para o filme parte dessas posições privilegiadas, muitas vezes. Um filme que teria uma mensagem, ou moral determinaria atitudes do espectador caso esse entenda integralmente a história como o cineasta imaginou contar. E o filme de Scorsese também protagonizou um dos maiores impasses entre crítica e roteirista/diretor da película. Alguns jornais e críticas da época de seu lançamento disseram que o final de *Travis Bickle* indicava um delírio, provocado pela neurose do personagem, sugerida no decorrer do filme. Os realizadores deram outra versão: o que ocorreu ao taxista logo após o tiroteio representava a sequência dos acontecimentos. Iremos brevemente discorrer sobre o filme para alargar essa questão ao final do capítulo.

Ao que se indica no início do filme e nas vestimentas militares de *Travis Bickle* ele era um veterano de guerra que havia conseguido emprego de taxista em Nova York. Perturbado pelas observações cotidianas que seu trabalho perambulante o proporciona, o personagem interpretado por Robert De Niro, vive em uma panela de pressão. A atomização dele em seu táxi e em suas aparentes neuroses exploradas pela sonoridade do filme sugerem que a sociedade percebida por *Bickle* está adoecida. Ele ensaia soluções aos problemas que vê como um americano médio provavelmente procuraria no século XXI. Reforça seus preconceitos raciais – o roteirista havia colocado mais negros em papéis criminosos que os aprovados pela direção – parece machista em relações que tenta, e politicamente está atraído pelos candidatos que pintam uma imagem suja de Nova York e que teriam a fácil solução aos moldes John Wayne de resolver diferenças. O taxista está em uma crescente tensão interna.

Na metade final da película, o personagem de De Niro parece encontrar uma escape para suas perturbações. A menor de idade *Betsy* está sendo explorada por um cafetão. Aproxima-se e ganha confiança da prostituta até entrar em confronto com o criminoso que a explorava. Nas cenas finais ele decide eliminar um dos que julga ser responsável por aquela sociedade adoecida, trata-se de o senador e candidato à presidência *Palantine*. Sua preparação com o corte de moicano sugere não só a loucura do personagem, mas também sua ligação com a guerra na

qual teria participado. É sabido que algumas grandes missões antecederiam preparações especiais de alguns militares como os cortes de cabelo extravagantes. Sua minuciosa preparação com armas saindo de suportes no antebraço, nas botas e bolsos foi frustrada por um dos seguranças do senador que percebeu as intenções do taxista. Ele escapa e parte para “salvar” a jovem prostituta. Entra no edifício dos traficantes e cafetões como se entrasse em um bunker vietnamita. Acerta e é alvejado por eles, e entre mortos e feridos ele acaba deitado olhando para a câmera e apontando o próprio dedo para a cabeça como se suicidasse. Então, instala-se aí o grande impasse.

As cenas seguintes ao tiroteio são de um Travis tornado herói. Anos depois do ocorrido os recortes de jornais estão pelas paredes da empresa de táxi. Os pais da menina explorada estavam agradecidos nas reportagens e o taxista continuaria a correr normalmente pelas ruas. Ao dar uma carona à sua pretensa namorada antes de todo o turbilhão de acontecimentos, Travis parece tranquilo. Livre das perturbações, enquanto um veterano de guerra ele estava reestabelecido pelo cumprimento da missão. O close do olhar pelo seu retrovisor no corte final indica que ele explodirá em breve. Nesse momento em que a película termina os críticos se debatem para concluir o que realmente havia acontecido ao taxista. Ele estaria delirando, ou estaria de fato vivenciando o final da história? Em um regime de arte que se preocupa com os desfechos e com a moral, o epílogo parecia redimir aquele neurótico motorista. A Scorsese e ao roteirista Paul Schrader os acontecimentos seguintes não perturbam suas consciências que, para a crítica especializada, escolhem Bickle como herói. Ele resolveu fazer justiça diante problemas observados atrás do volante de seu táxi e isso não parece incomodar. Termina-se com a redenção, talvez desejo dos realizadores que sabidamente são católicos. Mas ambos negam a redenção do taxista. Possivelmente daí críticos lançaram uma interpretação que parece melhor que a dada pelos realizadores: tudo não passava de um delírio.

O filme parece destruir uma relação do vídeo e demonstrar sua peculiaridade, que anunciada no início, mas ainda não devidamente explorada. A “parcela de passividade resistente ao cálculo técnico dos fins e dos meios e à leitura adequada dos significados no espetáculo visível.” (RANCIÈRE, 2014, p. 120). Podemos inclusive pensar na emancipação própria da obra por meio de sua heterogeneidade de *mãos* que recortam a película. Contudo, as dúvidas espalham-se e exprimem os regimes de pensamento da arte a qual os críticos e realizadores indicam em seus propósitos. A obra estética sempre escapa e provoca reflexões paralelas às intenções declaradas dos autores. Uma história paralela ao desfecho das infundáveis discussões

que se seguiam aconteceu em Washington D.C, em 30 março de 1981. Naquele dia, o presidente norte-americano Ronald Reagan foi alvejado por seis tiros, seguranças e funcionários da Casa Branca foram feridos e uma bala ricocheteou no carro presidencial perfurando a axila esquerda alojando-se no pulmão do presidente. Ninguém foi morto. O autor do atentado foi imobilizado em seguida aos ligeiros três segundos de duração dos disparos. Tratava-se de John Hinckley Jr, homem que perguntou aos policiais que o conduziam se a cerimônia do Oscar seria cancelada em razão de sua ação. Mas o que essa história policial poderia ter em comum com o filme de Scorsese? No julgamento em 1982, a atriz Jodie Foster que interpretou Iris, a prostituta menor de idade do filme, participou do julgamento como testemunha. Ela era a obsessão do atirador e declarou em cartas a familiares e a própria Foster que faria “algo grande”. Imaginava que seria enfim notado por ela após o ocorrido. Ao ser perguntada sobre as muitas cartas que ele escreveu com tons do tipo: “Eu vou resgatar você em breve.”¹⁹ a atriz respondeu que havia visto isso em *Táxi Driver*, quando Bickle escrevera uma carta de resgate para Iris. A falta de personalidade causada pela esquizofrenia fez com que o autor dos disparos assumisse traços do taxista. A bem sucedida defesa que inocentou Hinckley Jr. decidiu por terminar o seu trabalho exibindo *Taxi Driver*. O júri inocentou o autor dos disparos concordando com a alegação dos advogados de que ele sofria de doença mental, resultando em sua internação (liberado em 2016), além de reformas no código penal norte-americano.

A leitura de grande parte do público e do júri do caso de tentativa de assassinato do presidente corroborava a versão dos realizadores. Bickle merecia a chance de se regenerar. Ele sofria e a versão do delírio forçava, mas não colocava o filme sob o regime pedagógico de interpretação das artes. Provavelmente o próprio regime pedagógico de interpretar as obras de arte poderia concordar com o assassinio de traficantes e cafetões alçando o autor ao merecido status de herói. O que pareceria o fato de assinar presidentes americanos para um júri constituído em sua maioria de negros refletiria na possível absolvição dos autores dos disparos? Seria o presidente ou os cafetões igualados dentro de um julgamento moral, ou na verdade o sofrimento esquizofrênico do autor dos disparos, assim como o de Bickle, deixara-o ausente de culpa? Os caminhos são infinitos e nenhum resolve a obra e seus efeitos, assim como não parece possível definir a correção de uma versão. O que fazem com a obra estética e suas mensagens é a ruína da versão do espaço privilegiado do autor. O filme continua “sendo um trabalho de

¹⁹ Disponível em: <<http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/hinckley/hinckleyaccount.html>> Acessado em: 01/12/2017

espectador endereçado na superfície plana de uma tela a outros espectadores”. (RANCIÈRE, 2014, p.80). No caso de *Taxi Driver* algumas questões ainda podem cruzar o filme e as formas de interpretar as obras de arte podem ainda ser desarticuladas.

Um dos argumentos que correm em favor da multiplicidade dos autores, lançados posteriormente na discussão entre cinema de autor e cinema de produção pode atirar novos problemas nesse cenário. Na década de 1960 a potência do cinema autoral revigorava essa arte enquanto uma nova maneira de perceber aquelas obras. Debate acalentado, sobretudo, pela *nouvelle vague* que atribuía uma leitura de resistência aos filmes que eram criados por produtoras através de roteiros aprovados e diretores contratados para executar funções previamente acordadas. Os cineastas/autores carregavam uma marca indelével em seu estilo. Traçavam os filmes em uma linguagem que, como um quadro de Renoir ou Van Gogh, o espectador reconheceria nas primeiras tomadas: “isso é um Bergman”. Verdade que o próprio movimento de François Truffaut, Jean-Luc Godard dentre outros críticos surgidos da revista *Cahiers du cinema* reinventava o espaço de configuração intitulado de cinema autoral, e pode-se afirmar que essa prática nascera tão logo os primeiros filmes apareceram nas telas. Inegavelmente os filmes dos Lumière apresentavam marcas e intenções que se uniam aos propósitos impressionistas do *fin de siècle*. O cinema das histórias, refutado pelo de autor, apresentado com Miliès realizava outra linha. Os cineastas que se aprofundaram nos traços impressionistas reconheciam-se e começaram a chamar aquela prática, um tanto elétrica, de sétima arte. Élie Faure, Jean Epstein, Abel Gance procuravam um estilo de assinatura em seus filmes e os realizadores/críticos do *Cahiers* aprofundaram essas marcas anos depois. Inspirados pelo cinema soviético de Dziga Vertov, eles também tentavam se distanciar das marcas de Miliès, do cinema das histórias, do nó da trama e do desenlace do final apontando uma moral. A aproximação do cinema autoral da década de 1960 com o “realismo” soviético, a câmera na rua é uma nova leitura do regime estético que apresentou a história amorosa da Madame Bovary.

Mas o que resultaria propriamente esses exercícios de aproximações e distanciamentos? A política dos filmes se alarga e se achata com as utopias gestadas fora das práticas cinematográficas e acabam omitindo as próprias regras e o próprio mundo da arte que tem suas particularidades, objetividades e subjetividades. Mas elas não passam incólume ao olhar do espectador e mesmo ao exercício da crítica que recria o espaço dos filmes a todo instante. A relação de alargamento e achatamento é a própria relação do exercício entre razão objetiva e subjetiva em constante fruição. O estético, o que é belo, se estabelece em outra instância ao que

é moral e objetivo para uma prática. Esse debate não se resolve com o final da obra, nem tampouco adotando uma versão ou um regime de pensamento para mediar o conhecimento ao objeto do sensível. Quando Robert de Niro aparece na tela diante um espelho e improvisa “Are you talking to me?” o exemplo dessa relação de criação e recriação entre os espaços da crítica, do espectador e do autor do filme não deixa a questão se resumir. O autor – leia-se pela tradição do cinema, o diretor – enquanto ser pensante do filme não é o único que o faz. E mais, resulta uma separação que impede a percepção de uma suposta homogeneidade. A performance diante o espelho impõe questões bem mais profundas que sua adequação a uma *maneira certa ou errada* de interpretar e, no caso, improvisar. Sua performance coloca em evidência a pensatividade da imagem sendo

[...] essa relação entre duas operações que põe fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais da realidade. Por um lado, a forma dessa relação é determinada pelo artista. Mas, por outro, é só o espectador que pode fixar a medida da relação, é só o seu olhar que confere realidade ao equilíbrio entre as metamorfoses da "matéria" informática e a encenação da história de um século. (RANCIÈRE, 2014, p. 122)

A criação de um taxista que foi denominado de Travis Bickle expõe inclusive a fragilidade da pergunta inicial do capítulo. Se não há espaços privilegiados seria correto ainda se perguntar a quem ela pertence? Nossa tradição de pensamento sobre a arte remonta uma relação estreita e sem intervalos e a distância entre ser pensante da obra e ser passivo só é levada em conta quando as reações ao moderno parecem dispensar o que a ciência com muito trabalho construiu. O taxista do filme dirigido por Scorsese ratifica a importância das funções autônomas no cinema. Não se trata de dizer que a tradição romanesca hollywoodiana tenha vencido o duelo contra o cinema de autor. Ao contrário, o cinema de autor é o único que pode reivindicar parentesco com as artes do *fin de siècle*. Mas não se trata disso, e sim nos perguntarmos se o cinema não se faz por bases bem diferentes das bases da literatura, da pintura e de outras artes clássicas nas quais os primeiros autores do cinema tentaram se espelhar. Não teria as duas formas de partilhar as funções em uma obra cinematográfica contribuído para a construção de uma linguagem artística? O cinema autoral teria sozinho encontrado o caminho para a construção de um conceito que se autodenominaria de arte? E sobre as diversas atribuições repartidas e aprofundadas por Hollywood, será que elas não teriam nada com essa história? O recolhimento do homem na criação de um filme passa ao largo nesta arte. O diretor na sala de montagem – como havia pensado Eisenstein – se assemelha muito ao papel realizado pela

pintura ou pela literatura, mas ainda sim é distante, pois a imagem filmada ramifica-se e se estende em várias outras naturezas.

Portanto, lidar com várias outras matérias que atravessam uma obra coloca-a sob condição múltipla de criação. Essas perguntas até então expõe fissuras em nossas narrativas sobre o cinema. Ao levarmos em conta esses raciocínios percebemos o quanto a multiplicidade dos cruzamentos de forças que atravessam a imagem impede somente uma aproximação de um discurso pertinente aos sistemas de leitura daquela película.

5 – Considerações finais

A análise da passagem de um regime de identificação das artes à outra é sempre muito marcado por embates teóricos e digressões rigorosas. Mesmo que não tenha se tornado o objetivo central desta tese uma dissecação das diferenças entre os autores que a intitulam, fazê-la nos primeiros capítulos nos mostrou necessário ao cumprimento de uma pesquisa postulante ao doutoramento. A partir da tarefa de recuo, realizada nas páginas iniciais da tese, torna-se possível acessar os elementos descritos pelos autores agenciando reflexões de como o antirrepresentativo se experimenta nos filmes. Embora o título sugira mais um ponto a adicionar neste tráfego tão intenso que debate a superação do representativo, adotamos uma posição que procurou rejeitar a dialética e pretendeu adentrar na lógica pela qual os autores acessam a estética. Se tornando uma fuga da reprodução das ideias de um, ou outro autor. Na medida em que compreendemos a racionalidade, as ditas contradições, os procedimentos e os caros elementos que caracterizam a análise de ambos filósofos, abrimo-nos para a alteridade, para recepção do outro, sua apreensão e a intensidade do momento em que a experiência estética que convocam se realiza. Mesmo que o caminho aponte a trajetória antes da viagem, pensamos o *metáporo* em atenção ao poder de afetar do estético e comunicar o sensível.

Caminhar por linhas que se fazem nos instantes da trajetória e buscam bordas nas teorias nos impôs desafios dos mais complexos. São cerca de 7 anos na vivência do percurso buscando ancoragem de um lugar a outro, até perceber a remissão do movimento e cavar uma especificidade. Realizar um traslado pelas linhas periféricas dos autores não tenciona a busca da verdade de ambos. Mas, uma exploração persecutória de um método que precisa escapar a si mesma e se afirmar no *quase método* de uma escrita que se realiza no *durante* a pesquisa. Aceitamos a posição *metapórica* como condição de nossa incursão desde os instantes de fruição aos mais descritivos que necessitavam do rigor historiográfico. A instalação no momento da

composição dos argumentos e a indissociabilidade da vivência da tese seguiu norteando o desenrolar dessa pesquisa, sobretudo, em seus capítulos finais. As fabulações, a passividade e atividade, os encontros e perdas de fios condutores que abririam novas temporalidades, foram tão importantes quanto a mecânica de esmiuçar as diferenças do primeiro momento da tese e apresentá-los na escrita.

Chegar até o antirrepresentativo como vivência na escrita, como possibilidade de performance, passou por recolher no caminho dessa passagem os elementos que nos serviria a esse intento. Em um esforço interdisciplinar, pensamos promover conceitos próprios da especificidade do cinema aprofundados em estudos realizados durante os anos de doutoramento. Não cremos que expusemos completamente aquilo que tencionamos no desenvolvimento do projeto, ou seja, deixar mais claro um cinematográfico em oposição ao cinemático. Quando pensamos em realizar a pesquisa nos interessava mais a dialética, ou a elaboração de similaridades entre os autores. Não foi possível, pois a trajetória foi imperativa e as oscilações de voo levaram a resultados mais próximos do objeto comunicacional do cinema como acontecimento. Imanados do espírito *estético*, atentos à capacidade disjuntiva de uma virtual síntese inspirada no antirrepresentativo. Seguimos nos desvios e afastando-nos dos intentos iniciais, instalando nossa feitura no caminho, em uma ligação de elementos que, ao serem dispostos em espaços singulares, permitem ponderar mais sobre a vida que a interpretação.

Reforçamos que, nos anos finais da escrita da tese, no exercício da docência em história e em audiovisual, a pesquisa saltou nos cenários da crítica e das teorias propriamente acadêmicas para intensas experiências nos espaços que comunicavam sensivelmente a atualidade do trabalho. Incontáveis momentos em exposições, seminários, discussões e produções de curtas que se desdobraram direta e indiretamente, as conexões se avolumaram reforçando as noções e a multiplicidade da arte das imagens em movimento. Utilizando o intervalo de compreensões criado pelos autores, regressamos algumas décadas, chegando às modernidades artísticas e o aparecimento do cinematógrafo como condições de seu surgimento, mas, sobretudo calcados no *regime estético* levantamos possibilidades de uma relação parental com a literatura. Tanto no exercício da docência em história, quanto no audiovisual, percebemos a lógica literária *flaubertiana* do *qualquer um* reproduzir debates atualizados nas noções do contemporâneo. Revisitar Jean Epstein, Louis Delluc, Abel Gance, Elie Faure, e um grande número distinto de pensadores franceses, bem como, alguns realizadores de diversas

nacionalidades (Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Sergei Eisenstein) tornaram as docências nas disciplinas que leciono: História do cinema e sobre Linguagens do cinema, momentos em que a tese pode se firmar e testar as noções pelas quais a multiplicidade encontrava mais espaços de ressonâncias.

A contínua possibilidade de despertar paixões na sala escura de projeção afirmam a capacidade da comunicação sensível do cinema. Todavia, na mesma medida é comum a mobilização das questões suscitadas pelas imagens fora do espaço físico da reprodução da cena. Seus usos na historiografia, quase sempre, estiveram no centro de diversas proposições de debates acerca de suas formas, funções e correspondências. Produzindo sobre essa premissa heterogênea, de várias perspectivas, podemos realizar uma análise menos superficial sob o nome da estética. O tradicional observador da história, ainda cético, vai metodologicamente situar seus argumentos nas tessituras de fatos e contextos. As palavras que separam experiências estéticas modernas e clássicas, escondem visibilidades de regimes e cenas que determinam a importância de avaliá-las que não somente os fatos históricos. O sistema representativo legou ao historiador a atribuição de funções e representações aos objetos estéticos que, segundo a bibliografia que mobilizamos, não é possível fazer correspondências diretas. Assim, ressaltamos a urgente tarefa de se pensar a estética às margens dos parâmetros absolutos de tempo/espaço, ou a obra de arte como ilustração do contexto, tão somente.

Por essas escolhas desligadas do recorte temporal e adoções metodológicas afinadas aos autores, nos foi possível transcorrer do *fin de siècle* ao modernismo, problematizando o acalorado mundo das utopias revolucionárias até atingirmos as cenas atuais caracterizadas pela desilusão das esperanças perdidas do pós-modernismo. Ademais, os discursos mais conhecidos atualmente sobre as imagens do cinema estão ao lado de Didi-Huberman, Giles Lipovetski, Slavoj Žižek e Guy Debord e corroboram a ideia dessa arte dentro de pressupostos estabelecidos por aspectos emblemáticos das supostas funções desta arte. O cinema e as imagens aparecem neste cenário discursivo como um perverso instrumento de arrebatamento das massas, uma vez em contato com esse elemento quedam-se entorpecidas. As salas escuras ofereceriam o deleite de nosso mundo material como espetáculo final. Assim, discutimos acerca do confronto de posições de regimes de pensamento, especialmente aquelas que conferem às artes técnicas o protagonismo para o surgimento do modernismo. A partir da análise da racionalidade envolvida no uso das palavras procuramos responder à acusação da perda de *aura* dos objetos artísticos à denúncia de *luto*. A partir dessa concepção, privilegiamos conceitos, dados menores,

pensamentos e proposições de Rancière a Deleuze para evocar os dados antirrepresentativos nessa arte. Sempre orientados pela coexistência de temporalidades, procuramos investigar quais elementos criaram as racionalidades desses discursos. Percebemos as dificuldades ocasionadas na defesa daquelas teses, com Benjamin em seu maior proponente. O cérebro operando mudanças e anunciando rupturas do interior para exterior são o teor da crítica contida nas linhas gerais do regime estético das artes. O ponto de tensão maior da tese está na perspectiva do regime cunhado por Rancière quando apresenta as *metafísicas* divisões *deleuzianas*. Pensamos nas razões de cada um dos autores para não operar a dialética e conseguir extrair os elementos da não-representação, considerando que acessam a estética por vias distintas.

Em uma tradição do pensamento antirrepresentativo existe um imenso número de autores, bem como um grande desentendimento sobre o que é, ou não, uma leitura que escapa da representação. Cada um faz por meio de um acesso, não coincidente, com pontos de abordagens distintos e conclusões ligeiramente parecidas – observando a derrocada da representação como ponto de semelhança. Após a realização da tese, notamos que Rancière melhor explora um caminho metodológico, sem anunciar uma teoria que anule outras, e compreende refinadamente a passagem de um regime a outro. A proposição *deleuziana* para as divisões do cinema parecem forçar a ruptura entre clássico e moderno de dentro para fora. Contudo, Deleuze não enxerga o cinema como “pertencente” a uma era estética que estaria já em operação, como Rancière o faz. O autor imagina, se o cinema se constitui por imagens, sua tarefa seria, ontologicamente, propor como estes signos são diferentes, uma vez que as imagens não são iguais.

Em consequência disso podemos afirmar que, de Deleuze a Rancière, as variações de um pensamento que foge da identidade continuarão a provocar debates, discórdias e esperamos, em sentido *metapórico*, diálogos. Na perspectiva estética de cada um, a tradição de autores que convocam e o modo de acesso à leitura do paradigma estético. Nos parece que o nome modernidade trouxe maiores conflitos de compreensão quando aplicados para se entender a mistura nos suportes das artes e o aparecimento da técnica fotográfica. *Uma categoria vazia* de sentido pode operar no centro da proposição dos autores como uma diferença que dá razão à crítica da fabulação *deleuziana*. As circunstâncias dos autores, seus propósitos e tradições de acesso ao paradigma estético podem ser levantados para a compreensão da questão. Contudo, o olhar de um pode se sobressair e perdermos a lógica pela qual Deleuze opera. Ambos buscam uma filosofia comprometida com o impensável, afirmando-se nos intervalos. Calçados nessa

ideia, podemos dirigir nossa atenção aos afastamentos, buscando uma *teoria*, mesmo que assistemática, para esses espaços vazios. Afastando-nos dos termos e conceitos que encerram-se em um nó, frustrando as buscas por uma filosofia do cinema, valorizando as tensões e excertos. Lançando-nos no aparente vazio das distâncias das relações entre filosofia e cinema, encontrando naquele suposto vão, a profundidade. É justamente naqueles intervalos entre a filosofia e o cinema que as ressonâncias do acontecimento comunicacional do cinema exerceu em nosso trabalho a autonomia permitida por essas distâncias. Nessa direção é que nosso estilo, como um modo de investigação, se vinculou àquilo que nos interessa perceber: o pensamento da não-representação.

Em nossas abordagens aos filmes, entendemos que as conexões nem tão aparentes, outrora um tanto óbvias, se fizeram mais claras ao leitor por meio do modo que realizamos a recusa e em posterior a escrita. Partindo da identificação das perspectivas podemos reinventar e questionar a forma como realizam os acoplamentos de estruturas próprias do cognitivismo. Ladeamos a virtualidade que descortinará a próxima ação, impossibilitando a ação por meio de situações ópticas puras, conforme Hitchcock. Temos, assim, identificada o embaralhamento espectador/personagem. Reinventando sua própria trajetória para as aprendizagens orientando-se pela instabilidade, pela vibração e inquietação subjaz às imagens. Um certo olhar para a “política do amador”, conforme exposto, se ligou, com suas devidas distâncias, apenas como um exercício criativo, à posição do cinéfilo. Nesta posição, achamos que o mais interessante reside no lugar onde estes objetos não se fazem objetos uns dos outros. Isso quer dizer que para o amador não interessa quem detém a verdade sobre o cinema, mas, as imagens enquanto objetos do juízo singular é que marcam o entrelaçamento entre as artes.

Nesse espírito de escrita, bem como forma de pensamento, que trabalhamos com as minúsculas ligações a fim de analisar os rastros deixados quando as perspectivas de passagens entre os autores são analisadas de perto, coexistindo. Os vazios preenchidos pela formulação de uma relação não-visível, pode se ajustar mais tranquilamente nesses *espaços quaisquer*. É nessa zona de indeterminações que as intensidades criativas desfazem as antigas individuações e afirmam a potência inspirada pelo cinema, produzindo, sobretudo, formas dissidentes. A autonomia que precedemos é aquilo resultante das pequenas ligações, como uma condição singular. Sem inverter os polos de grandezas, mas encontrando a lógica que configuram os polos, atentos para extrair do dado ficcional e decompor o quadro representacional.

Ao final, as discussões acerca da linguagem cinematográfica nos autores estiveram dentro da lógica de cada um. Pode o pesquisador emancipar-se a partir das descrições densas sobre os dois filósofos e realizar seu próprio trajeto de contato com as obras filmicas. Procurando um caminho de visibilidade não hegemônica na identidade pode a tese promover caminhos variados para compreender a *estética*. Admitimos que, mesmo que sob diferentes formas, ambas perspectivas estão ancoradas na forma de pensamento que reúne uma preocupação em não reproduzir novas identidades do pensamento. Ainda que sob diferentes nomes, proposições, lugares de partida e chegada, circunstâncias, esperamos que o encontro desse caminho de pesquisa com corpos teóricos tão densos manifeste sua porosidade. E prevaleça desse trabalho seu intuito em demonstrar a ineficácia de um pensamento representativo no tratamento com as obras de arte para os historiadores.

Referências

- ARISTOTELES. *Ética e Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- _____. *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2008.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A Intuição do Instante*. Campinas: Verus, 2007
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Matéria e memória*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *O Pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b
- BLANCO, Daniela Cunha. *Rancière, bordas da escrita*; [215 f.] Dissertação: orientador: Celso Fernando Favaretto. Programa de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2018.
- CRARY, J. *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. São Paulo: Edições 70, 2009.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1987.
- _____. *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____. *L'épuisé*. Paris: Éditions de Minuit, 1992.
- _____. *Lógica da sensação*. São Paulo: Zahar, 1984.
- _____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 1964(1ªed.)
- _____. *Pourparlers*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

- _____. GUATTARI, Félix.: *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Editions Minuit, 2003.
- EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma: 1920-1953*. Paris: Seghers, 1975. 2 v.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Dits et écrits II - 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.
- _____. *Repensar a política: Ditos e escritos*. v.VI. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010
- KANT, Immanuel: *Crítica da Faculdade de Julgar*. São Paulo: Forense Universitária, 2012.
- _____. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Forense Universitária, 2012.
- _____. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Forense Universitária, 2012.
- _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. Trad. Manuela dos Santos e Alexandre Morujão. *Crítica da Razão Pura*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- _____. *Duas introduções a Crítica do Juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LAPLANTINE, François: *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.
- _____. *De tout petits liens*. Paris: Mille et une nuits, 2003.
- _____. *The Life of the Senses: Introduction to a Modal Anthropology*. London: Bloomsbury, 2014.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Tempo: experiência e pensamento. in: *Revista USP*, São Paulo, n.81, p. 6-17, março/maio 2009 <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i81p06-17>>
- LYOTARD, J.F. (1991/2015). *Leçons sur l'Analytique du sublime*. (Kant, Critique de la faculté de juger § 23-29), s/l, Klincksieck, 2015.
- MACHADO, Roberto: *Deleuze, arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2009.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *A comunicação do sensível: acolher, vivenciar, fazer sentir*. São Paulo: ECA/USP, 2019a. <<https://doi.org/10.11606/9788572052542>>
- _____. *A comunicação no sentido estrito e o metáporo*. XXI Encontro Anual da Compós,

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) Universidade Federal de Juiz de Fora, 12-15 junho/2012.

_____. *Comunicação e as aventuras estranhas: Ensaio de arte, cinema, filosofia e comunicação*. São Paulo: ECA-USP, 2018. <<https://doi.org/10.11606/978857205190>>

_____. *Das coisas que nos fazem pensar, que nos forçam a pensar: o debate sobre a Nova Teoria da Comunicação*. São Paulo: ECA-USP, 2019b. <<https://doi.org/10.11606/9788572052535>>

_____. *O princípio da razão durante: Comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo*. Nova teoria da comunicação II. Tomo I. Volume 1. São Paulo: Paulus, 2010.

MARQUES, A. C. S, OLIVEIRA, A. K. C., MORICEAU, J. A política da escrita e a performatividade da palavra do homem ordinário no método da igualdade de Jacques Rancière. In: *Questões transversais: revista de epistemologias da comunicação*. Vol. 6, nº 12, julho-dezembro/2018

MASCARENHAS, Aristeu L. C. Bergson e Kant: o problema do tempo e os limites da intuição. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 40, n. 2, p. 103-124, Abr./Jun., 2017 <<https://doi.org/10.1590/s0101-31732017000200006>>

MATTOSO, Júlia Casamasso. *Reflexão e fundamento: a validade universal do juízo de gosto na estética de Kant*; orientadora: Vera Cristina de Andrade Bueno. Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Rio de Janeiro, PUC-Rio: 2011.

NABAIS, Katarina Pombo. Kafka and Melville: the same struggle for a people to come? In: OLKOWSKI; Dorothea; PIROVOLAKIS, Eftichis. *Deleuze and Guattari's philosophy of freedom: freedom's refrains*. New York: Routledge, 2019 <<https://doi.org/10.4324/9780429022562-6>>

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral; uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PEREIRA, Paula Cristina; SILVA, Graça A ética da emancipação intelectual. *Acta Scientiarum. Education* [en linea]. 2015, 37(2), 109-115 <<https://doi.org/10.4025/actascieduc.v37i2.23674>>

PELLEJERO, Eduardo. "A conjura dos falsários". In: *A postulação da realidade (filosofia, literatura, política)*. Lisboa: Vendaval, 2009.

_____. La fable cinematographique, de Jacques Rancière. *Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação*, v. 1, n. 1, 30 set. 2010.

PLATÃO. *A república*. Brasília: Editora Kiron, 2012.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. *Modernidade e regime estético das artes*. Rio de Janeiro: AISTHE, Vol. VIII, nº 12, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. *Revista Poiésis* (UFF), Niterói, n. 17, p. 175, jul. 2011

_____. *A noite dos proletários. Arquivos do sonho operário*. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto Ed., 2012a.

_____. *Bela-Tar: o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013

_____. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. In: *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001 trad. Luis Felipe G. Soares. 2001.

_____. Esthétique, inesthétique, anti-esthétique. In: RAMOND, Charles (org.). Alain Badiou: penser le multiple – actes du Colloque de Bordeaux, 21-23 octobre 1999. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 477-496

_____. *La leçon d'Althusser*. Paris: La Fabrique, 2012.

_____. L'historicité du Cinéma. In: BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian (dir.). *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Editions Complexe, 1998.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996

_____. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto Ed., 2012b.

_____. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014a.

_____. *Os nomes da História: ensaios sobre a poética do saber*. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.

_____. *El método de la igualdad*. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires, 2014c.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *The flesh of words: the politics of writing*. Califórnia: Stanford, 2004.

REIS, Géssica Pimentel: *Sobre a possibilidade de uma filosofia do cinema: diálogos entre Gilles Deleuze e Jacques Rancière*. [101 f.]. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, [Seropédica-RJ], 2017.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Hélio Lopes. A Imaginação na crítica kantiana dos juízos estéticos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, vol.1, n.1, p. 45-55, jul. 2006.

VIEGAS, Susana. Deleuze sobre a importância do acordo discordante em Kant. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, v. 5, n. 2, p. 329-348, 10 ago. 2018.

<<https://doi.org/10.26512/rfmc.v5i2.12610>>

VOIGT, André. *Jacques Rancière e a história: palavras, regimes, cenas*. Uberlândia, Edição do autor, 2019.

_____. História e representação: a abordagem de Jacque Rancière. *Revista de Teoria da História* Ano 6, Número 12, Dez/2014

_____. Qual a importância de uma época? Anacronismo e história. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 24, n. 46, p. 23-44, dez. 2017 <<https://doi.org/10.22456/1983-201X.74086>>

Filmes:

A GREVE. Direção de Sergei Eisenstein. Moscow: Continental, 1925. 1 DVD (82 min.)

ALMAS PERVERSAS. Direção de Fritz Lang. Los Angeles: Studio Classic, 1945. 1 DVD (103 min.)

ANEL DOS NIBELUNGOS. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Continental, 1924. 1 DVD (143 min.)

AU ASSARD BALTHASAR. Direção de Robert Bresson. França-Suécia: s.d., 1966. 1 DVD (95 min.)

BOM DIA. Direção de Yasujiro Ozu. Japão: Versátil, 1959. 1 DVD (94 min.)

CIDADÃO KANE. Direção de Orson Welles. Los Angeles: Warner, 1941. 1 DVD (119 min.)

DR. MABUSE. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Continental, 1922. 1 DVD (242 min.)

ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção de Sergei Eisenstein. Moscow: Continental, 1925. 1 DVD (75 min.)

EU TE AMO, EU TE AMO. Direção de Alain Resnais. França: Versátil, 1968. 1 DVD (94 min.)

GENTE DEL PÓ. Direção de Michelangelo Antonioni. Itália: Artisti Associati, 1947. 1 DVD (11 min.)

IN THE MOOD FOR LOVE. Direção de Wong Kar-Wei. China: Block 2 Pictures, 2000. 1 DVD (99 min.)

JANELA INDISCRETA. Direção de Alfred Hitchcock. Nova Iorque: Paramount Pictures, 1954. 1 DVD (115 min.)

LA TERRA TREMA. Direção de Luchino Visconti. Roma: Versátil Home Video, 1947. 1 DVD (165 min.)

LADRÕES DE BICICLETA. Direção de Vittorio de Sica. Roma: Continental, 1948. 1 DVD

(89 min.)

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Continental, 1927. 1 DVD (153 min.)

O GRITO. Direção de Michelangelo Antonioni. Roma: Edico Filmes, 1957. 1 DVD (116 min.)

O MÁGICO DE OZ. Direção de Vitor Fleming. EUA: Metro-Goldwin-Mayer, 1939. 1 DVD (102 min.)

O PROCESSO. Direção de Orson Welles. França: Paris-Europa, 1952. 1 DVD (119 min.)

O VAMPIRO DE DUSSELDORF. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Continental, 1931. 1 DVD (117 min.)

OBSESSÃO. Direção Luchino Visconti. Roma: Versátil, 1943. 1 DVD (140 min.)

PAI E FILHA. Direção de Yasujiro Ozu. Japão: Continental, 1949. 1 DVD (110 min.)

PAISÁ. Direção de Roberto Rossellini. Roma: Versátil, 1946. 1 DVD (134 min.)

PATERSON. Direção de Jim Jarmusch. EUA: Amazon Studios. 2016. 1 DVD (118 min.)

PICKPOCKET. Direção de Robert Bresson. França: Versátil, 1959. 1 DVD (119 min.)

PIERROT LE FOU. Direção de Jean-Luc Godard. França: Continental, 1965. 1 DVD (115 min.)

ROCCO E SEUS IRMÃOS. Direção de Luchino Visconti. Roma: Salvo D'Angelo, 1962. DVD duplo (192 min.)

TÁXI DRIVER. Direção de Martin Scorsese. Nova Iorque: Columbia Pictures, 1976. 1 DVD (114 min.)

UMA QUESTÃO PESSOAL. Direção de Vittorio Taviani e Paolo Taviani. Itália: Supo Mungan Films, 2017. 1 DVD (84 min.)

UM CORPO QUE CAI. Direção de Alfred Hitchcock. EUA, 1958. 1 DVD (129 min.)

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção de Dziga Vertov. Moscow: Continental, 1929. 1 DVD (68 min.)

ZVENIGORA. Direção de Alexander Dvozhenko. Moscow: Continental, 1927. 1 DVD (68 min.)

Vídeo do youtube:

JACQUES RANCIÈRE – No es el filosofo el que va al cine. [S. l.: s.n], 2014, 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Cine y filosofia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8fwGWHXXxQ0>>

