

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

CONTEMPLAÇÃO E EMANCIPAÇÃO DA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL: ELOS DA IMAGEM EM DELEUZE ¹

*Eduardo Brandão Pinto*²

Resumo:

Resumo: Em obras dos anos 1960, Gilles Deleuze apontava processos de emancipação da vida sensível, nos quais se abrem caminhos para que novas condições de olhares e imagens possam surgir. Procuo aproximar a experiência do desejo no masoquismo, discutida em *Sacher-Masoch - O Frio e o Cruel*, ao surgimento da imagem-tempo, tentando propor um elo entre o pensamento de Deleuze sobre a imagem dos anos 1960 e 1980. Um olhar contemplativo aparece como o modo prioritário de ativar novas percepções, nas quais existências mínimas passam a fazer parte do visível.

Palavras-chave: Deleuze, contemplação, experiência sensível, imagem-tempo, masoquismo

Abstract: In works of the 1960s, Gilles Deleuze pointed to processes of emancipation of the sensible life, in which new ways of looking to images can emerge. I look for to approximate the desire in the masochism – discussed in *Sacher-Masoch: coldness and cruelty* – to the emergence of the time-image, trying to make a link between the Deleuze's thought about the image in 1960 and 1980. A contemplative look appears as the priority mode to activate new perceptions, and minimal existences can take part of the visible.

Keywords: Deleuze, contemplation, sensible experience, time-image, masochism

¹ Contemplation and emancipation of the sensible experience: links of the image in Deleuze

² Cineasta e doutorando no PPGCOM-UFRJ. Endereço de email: dubrandao@yahoo.com.br

IMAGEM DO PENSAMENTO, PENSAMENTO DA IMAGEM

Em dois livros publicados nos anos 1980 dedicados ao cinema, Gilles Deleuze concebeu categorias como “imagem-movimento” e “imagem-tempo”, que se tornariam essenciais em boa parte dos estudos cinematográficos dali em diante, sobretudo no que diz respeito à passagem do cinema “clássico” para o moderno. Em filmes do neorealismo italiano dos anos 1940 e 50, Deleuze observou o surgimento de uma emancipação do olhar de personagens que se punham diante das cidades europeias devastadas pela 2ª Guerra, em simultâneo ao qual a ação humana entrava em estado de paralisia³. Rompendo-se, assim, o “sistema-sensório motor” que organizava o fluxo contínuo de ações e reações, o olhar e o ouvir passavam a constituir a forma prioritária de relação entre homem e mundo, instituindo um regime de sensibilidade no qual a *contemplação* desponta como um modo prioritário de organização do tempo e do visível.

Com essas obras em que se debruçava sobre o problema da imagem⁴, Deleuze arriscava uma viravolta no conjunto de sua filosofia, que até ali se deixara vincular a imagem, prioritariamente, aos modos representativos de operação do pensar, sintetizados, antes de mais nada, pelo conceito de “imagem do pensamento”, definido por processos de reconhecimento, por onde o pensar é capturado pela reposição do senso comum e pelos limites da lógica racional-causal⁵. Até o final dos anos 1970, a imagem, na filosofia deleuzeana, era algo a ser cortado pelo pensamento que se propusesse a inventar sua forma potente, já que estava predominantemente comprometida com as categorias que repunham a representação e esvaziavam a potência do pensar. Nas obras sobre cinema, entretanto, em vez da “imagem do pensamento”, Deleuze passa a adotar a noção de um “pensamento da imagem”, inserindo, nessa inversão simétrica, uma nova dignidade epistemológica de que o problema da imagem seria merecedor⁶.

Todavia, se nos atentarmos para a importância da função contemplativa do olhar como elemento central tramado nessa busca por novos modos de vida sensível, de que o surgimento da imagem-tempo será um exemplo primordial, poderemos encontrar, desde as obras de Deleuze dos anos 1960, certas coreografias intelectuais que já desenhavam o papel que o conceito de imagem posteriormente viria a ocupar.

Neste ensaio, procuro recuperar o sentido da *contemplação*, já elaborado por Deleuze nos anos 1960 – em *Sacher-Masoch – O frio e o cruel*, de 1967, e *Diferença e Repetição*, de 1968 – propondo conceitos que deem a ver certas linhas de força de seu pensamento sobre cinema, só formuladas quase vinte anos depois, de modo a

³ DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2 - L'image-temps**. 1ed. Paris: Minuit, 1985, cap. 1.

⁴ Aos livros sobre cinema, *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo* – de, respectivamente, 1983 e 1985 – pode-se acrescentar o estudo sobre *Francis Bacon – A lógica da sensação*, lançado em 1981, mas que não será posto em causa neste ensaio.

⁵ DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. 12ed. Paris: PUF, 2011, pp. 173-180.

⁶ Essa “virada” na obra deleuzeana, inscrita na inversão desses dois conceitos, com que o autor passa a reconhecer uma força disruptiva na imagem, foi bem notada e analisada em SILVA, Cíntia Vieira da. “Pintura e cinema em Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não representativas.” In **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 10, 2011.

religarmos um possível elo perdido do pensamento deleuzeano, com consequências para os estudos cinematográficos nele referenciados. A partir especialmente do livro sobre o escritor Leopold Sacher-Masoch, torna-se possível entender como um *regime contemplativo do olhar* – o termo não é de Deleuze, ficando por minha conta – surge como modo de produzir um novo fluxo entre desejo e ação – algo que guarda uma conexão com a crise do olhar, identificada pelo autor no processo de surgimento das “situações óticas e sonoras puras”, em neorrealistas como Roberto Rossellini e Vittorio de Sica. Assim, reconhecemos uma imagem que surge da virtualidade de um olhar, produtor de infinitos campos possíveis. Ao fim, proponho a noção de *contemplável*, como catalizador de uma nova relação sensível entre indivíduo e mundo, uma forma de “pré-imagem” que institui um modo intermediário de existência do visível.

RAZÃO SÁDICA E RAZÃO MASOQUISTA

Em *O Frio e o Cruel*, Deleuze elabora dois regimes distintos nos quais são tramados desejo, ação e vida sensível: de um lado o *sadismo*, extraído da obra de Marquês de Sade; de outro, o *masoquismo* dos livros de Sacher-Masoch. A tradição freudiana consolidara uma interpretação conjunta das duas categorias, donde a expressão hoje conhecida *sado-masoquismo* fundava a distinção entre o sádico e o masoquista pelas posições que cada um exerceria em uma mesma relação – o primeiro dominante, cujo prazer viria do ato de infligir dor e humilhação, e o segundo voluntariamente submetido ao primeiro. Deleuze, porém, enxergará em cada uma das duas categorias, uma racionalidade particular, apontando para modos distintos de construir sua aproximação com o prazer e mobilizar a sensibilidade, de modo que o sádico e o masoquista não designariam, por esse sentido, posições simétricas de uma mesma relação, como pensara Freud, mas indicam, sim, qualidades distintas de relações.

A partir da obra de Marquês de Sade, Deleuze propõe uma distinção entre *duas naturezas*, que concorrem na organização do desejo sádico⁷. Uma *natureza primeira* é dotada de um explosivo impulso de destruição, vertida para o extermínio daquele ao qual o sadismo dirige-se. Trata-se de uma *negação pura* e total, que caminha para a execução definitiva do ato em que se dá a anulação de quem se submete ao sadismo. Levada às últimas consequências, a *natureza primeira* do gozo sádico somente seria consumada se provocasse a morte imediata daquele que é submetido, o que, contrariamente, colocaria fim à relação, aniquilando esse outro que, vivo e consciente, sabe-se submetido a quem o submete.

A *negação pura* é, assim, irrepetível, pois, uma vez realizada, desmancha-se o sistema que a fez existir; ela é estranha à experimentação empírica, enquanto sobrevoa o espírito do sádico, como um desejo irrealizável⁸. Sua existência está restrita ao campo de uma origem mítica e fantasmática, cuja encarnação numa ação real implicaria a imediata dissolução do próprio sadismo. Por esse motivo, Deleuze

⁷ DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch. O frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 28.

⁸ *Ibid*, p. 29.

prefere associá-la a um *instinto* de morte – antes que a uma *pulsão* – sugerindo justamente algo que é anterior à própria manifestação do ato, reservado a uma região recuada e mais-aquém da experiência empírica⁹.

O que se pratica, então, no gesto em que o sádico violenta o submetido é a ativação de uma *natureza segunda* que consiste em formas marginais de destruição, que, por não se dirigirem ao centro de vida do organismo ou ferirem-no com brandura, conservam uma vida e uma saúde ao mesmo tempo em que as atacam. O gesto do extermínio é convertido à forma de pequenas violências, e a *negação pura* passa a *negatividades parciais*¹⁰. Enquanto a *natureza primeira* ficava bloqueada por ser irrepitível, agora o sádico pode fazer com que o sadismo exista no tempo. Em vez da consumação que finalizaria a relação, experimenta a repetição de violências menores nas quais a experiência é tornada possível e carnavalizável.

Entretanto, para onde se dirige esse novo investimento do ato do sádico, para que mantenha a vida do organismo flagelado? Qual a zona de manifestação das *negatividades parciais*? O deslocamento da natureza primeira para a segunda implica a eleição de novos objetos nos quais a violência sádica possa se exercer, para que assim evite a destruição definitiva. Interpõe-se aí a diferença entre a lógica sádica e a masoquista, através da qual Deleuze reivindica haver distinção entre os esquemas de pensamento extraíveis das literaturas de Sade e de Sacher-Masoch.

Desse modo, o sádico gravitará em torno do seu objeto perdido – a destruição completa – produzindo uma violência que tende a reproduzir nas *negatividades parciais* a forma mesma da *negação pura*, através de uma certa teatralização, vivendo uma fixação com aquilo que não está lá, com a Ideia do Mal, assassina e exterminadora. Seu investimento dirige-se à falta de um prazer, irrepitível, logo, impossibilitado pela razão do sadismo, de modo a colocar no centro de sua existência sensível a busca mítica por um objeto paradoxal, que fosse completamente destrutível e, ao mesmo tempo, que retornasse, inesgotável, para ser destruído novamente. A fúria e a angústia enérgica do desesperado serão os marcos dos personagens da dramaturgia de Sade, em pleno confronto com a natureza e com uma ordem do mundo pelas quais se veem traídos.

É frequente sair da boca dos submetidos ao sadismo, geralmente na euforia do gozo anal, a exclamação que teatraliza sua aniquilação absoluta: tu me destruíste, me acabaste, “estou morta, estou despedaçada... estou aniquilada”¹¹. Mas eis, dirá Deleuze, a grande decepção e o desespero dos heróis sádicos, uma vez que estão “vendo seus crimes reais tão diminutos, em comparação àquela ideia que eles só podem atingir em raciocínio.”¹² O prazer, assim, deslocado da consumação para a repetição, é um sofrimento do qual jamais se livrará o sádico.

⁹ *Ibid*, p. 32.

¹⁰ *Ibid*, p. 28.

¹¹ SADE, Marquis. “La philosophie dans le boudoir.” In **Ouvres III**. Paris: Gallimard, 1998, p. 24, tradução livre.

¹² DELEUZE, G. **Sacher-Masoch. O frio e o cruel**. *Op. cit.*, p. 29.

Uma vez restritas suas ações às negatividades parciais, o sádico e o masoquista poderão explorar a temporalidade da repetição das pequenas violências, experimentando as acelerações e extensões do tempo. Mas, para o sádico, isso se converterá numa monotonia, pois, dirá ele, *nada jamais acontece*, não se chega a lugar algum, já que o único ponto final que ele reconhece é arrasar o organismo e provocar a morte¹³. *Nada acontece!* – repete o sádico, que só se contentaria em arrancar o fundo da vida, para quem a repetição do açoite coloca juntos o prazer e a lamentação diante do impossível constatado.

Mas o *masoquista* – entendido como todos os envolvidos numa relação sob essa lógica, seja a senhora, seja o escravo – vê aí a possibilidade de acionar um novo tempo. A frieza e a calma somente serão acessíveis à relação vivida no masoquismo, sendo estranhas ao sadismo. Despregado do desejo de morte dessa natureza originária e primeira, o masoquista está num ritmo outro: seu tempo é o da espera, é o de quem pode manejar o próprio tempo, através da aceleração ou do retardo das pequenas violências, convertendo-se, logo, num senhor da duração.

Assim é que as mulheres dominantes de Sacher-Masoch exercem seu poder gerindo o instante do início e do fim dos atos, atrasam a ação, adiam a flagelação, dilatam o tempo do castigo. Há um novo desejo que é menos orientado pelos seus pontos de chegada ou pelos objetos aos quais se dirige, do que pela ativação de *modos de ser*, de surpreender-se com o ritmo dos prazeres. Os masoquistas gozam do prazer como quem tem toda a vida para decidir entre um sapato e um chicote, bem como para escolher a duração da dúvida que precede a escolha. Por esse sentido, é-lhes menos relevante a qualidade da ação que praticam do que as variações de cadência e intensidade experimentadas na série de repetições.

Na experiência masoquista, Deleuze encontra uma emancipação do tempo frente às funcionalidades da ação e da percepção, de modo que determinar a duração – do ato, da cena, do gesto, do olhar – é uma decisão para a qual somente interessa a experimentação do tempo em si, tomado como matéria bruta. Trata-se de um movimento conceitual muito próximo do que Deleuze encontrará no cinema moderno, com *A Imagem-Tempo*, observando, na montagem que pontua o alongamento dos planos, um critério advindo da emancipação da experiência de duração e da constituição de uma *imagem direta do tempo*.

Se na imagem-movimento, a duração advinha, basicamente, de sua função como representação duma ação narrativa, de uma percepção ou de uma afecção, no novo regime “algo se tornou forte demais na imagem”¹⁴, levando à crise o sistema sensorio-motor, no qual o olhar subordinava-se ao fluxo de ações e reações. A imagem-tempo surgia, assim, de uma força “insuportável” ou “intolerável” que passava a constituir a paisagem do pós-Guerra, mesmo quando essa paisagem não mostrava mais do que cenas banais, como os trabalhadores numa fábrica (*Europa 51*), a pesca de atum (*Stromboli*), peças de museu (*Viagem à Itália*), ou uma barriga

¹³ *Ibid*, p. 30.

¹⁴ DELEUZE, G. **Cinéma 2 – L’image-temps**. *Op. cit.*, p. 29. Nas citações desta obra, usei a tradução brasileira: **Cinema 2 – A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

grávida (*Umberto D*)¹⁵. Nessa nova condição, o olhar era agenciado nas “situações óticas e sonoras puras”, de modo que a duração do instante em que olhos e paisagem encontram-se, ou do plano cinematográfico, dependia tão-somente de uma dinâmica interna à experiência da duração.

O “insuportável” ou o “intolerável” que disparam a crise do sistema-sensório motor – permitindo à vida sensível encontrar uma temporalidade que responde prioritariamente à própria duração e não mais agenciada como uma peça na ordem das ações – certamente encarnam a forma de uma contingência da dimensão “traumática” da imagem, que historicamente Deleuze organiza a partir do acontecimento da 2ª Guerra. Algo precisou tornar-se “forte demais na imagem”, de modo que sua afetação ao olhar – a vibração que a imagem emite ao mundo – passasse a superar a capacidade do esquema sensório-motor em assimilar os estímulos visuais e sonoros e dar-lhes uma organização cognitiva e afetiva. Quando o choque do olhar diante da paisagem passa a exceder um limite de assimilação, todo um sistema de coordenação entre sensorialidades e ação entrava em colapso.

Porém – e esta é a hipótese central deste ensaio – não é apenas o sistema sensório-motor que não comporta mais a nova imagem, é a própria imagem que já não funciona como abrigo grande o suficiente para o visível. Isso não quer dizer que haja uma intensificação do extracampo, mas, pelo contrário, indica-nos a insuficiência da organização do visível sob as formas de campo, extracampo, antecampo. Quando “algo tornou-se forte demais na imagem”, algo a excedeu, alguma coisa que somente pode ser vista sob a forma de agitações mínimas de uma visibilidade faltante. Para caracterizar essa nova visibilidade, que não cabe inteiramente no interior da imagem – interior que inclui não somente o campo, mas os extracampos atualizáveis – precisamos retornar à discussão do masoquismo, quando Deleuze estava especialmente atento às transformações no regime de sensibilidade que não se sintetizam em imagem ou quaisquer existências sensoriais, embora circule por elas.

MASOQUISMO E A EMANCIPAÇÃO DA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL

Como a emancipação do tempo frente ao ritmo das ações, implicado no masoquismo, é capaz de instaurar uma nova vida sensível, na qual o olhar é levado ao centro da experiência subjetiva? Essa questão poderá conduzir-nos a encontrar, não somente uma aproximação de fundo com o surgimento da imagem-tempo, mas as linhas de força que compõem essa nova condição do olhar. Qual é o estatuto da imagem que surge nesse ambiente ordenado pelo modo masoquista de gerir uma economia de desejos, sensorialidades e ações?

Uma vez desinvestido do desejo de destruição total, que orienta as ações do sádico, o masoquista pode engajar-se nas violências menores, viver a plenitude das *negatividades parciais*, passíveis de um retorno infinito, já que desligadas do fim que se daria na morte do organismo. O ato sexual pode deslocar-se para seus modos

¹⁵ *Ibid*, pp. 8 e 9.

secundários e remotos. O *looping* é seu modo de prazer e as zonas periféricas do corpo sua região de exploração. Esse duplo deslocamento – *do gesto final para o repetível e das zonas centrais para as periféricas* – concorrem na produção do *fetichê*, através do qual o masoquista produz a síntese em que *substitui o tempo da consumação pelo tempo da repetição, a centralidade do objeto fálico pelas associações inesperadas*. O ato sexual pode converter-se na experimentação sucessiva de pequenos gozos não-orgâsmicos, emancipados do ponto de culminância da ejaculação, fracionando o gozo no acoplamento das extremidades do corpo e suas extensões, como o pé, a saliva, o chicote, a bota. O masoquista inventa para si uma sensibilidade menor¹⁶.

É nesses desvios às periferias que o masoquista pode instituir o fetichê, através de uma conexão intensiva com os objetos, capaz de emancipar uma zona corporal ou objetual, dando a ela um superinvestimento de atenção. O sádico, porém, não se fixa em qualquer objeto capaz de emancipar-se do conjunto do organismo, pois a relação com as zonas menores e marginais do corpo deve constituir-se sempre na pressa de dar passagem à teatralização da posse e da destruição completa da vida biológica, de modo que no sadismo as relações com objetos são inconsistentes¹⁷.

A formação do fetichê no qual o tempo e as periferias ganham autonomia demanda uma experiência de *demorar-se no outro*, deixando o olhar, o ouvir e o toque sob a ordem da contemplação. Há uma economia de atenção cuja gestão é alterada, precisando passar às zonas diminutas e deslocadas do centro de significação para que justamente a emancipação da experiência sensível tenha matéria e objeto com que se desdobrar.

A relação masoquista será atravessada pela experimentação da contemplação, na qual está implicada a eleição de pedaços mínimos do mundo como novos microcentros de atenção. De certo modo, a instauração de uma imanência na experiência de duração implica retirar de cena os grandes objetos que poderiam impor o seu próprio tempo ao tempo do olhar. No interior da relação travada entre senhora e escravo, em *A Vênus das Peles*, romance de Sacher-Masoch, de 1869, há um ritmo de ações e afetos em que são reiteradamente instalados intervalos, nos quais a contemplação pode emergir como um olhar autorreflexivo.

Na estória, o narrador Gregor, em primeira pessoa, narra sua aventura com a amada Wanda. Num pacto formalmente assinado e lavrado, motivado por amor e desejo sexual, o homem dá-se como escravo à mulher, passando a chamar-se Severin e submetendo-se à legislação dela sobre sua vida e morte. A narrativa é recoberta, em toda sua extensão, por cenas em que o casal toma vinho contemplando a relação

¹⁶ Certamente, Deleuze acena numa teoria do fetichê distinta da tradição freudiana, na qual o fetichê seria a reposição da centralidade fálica, dado sob a forma de uma substituição que nega o substituído.

¹⁷ A precedência masoquista do fetichê é apontada por Vladimir Safatle: “É difícil falar, por exemplo, em escolhas fetichistas de objeto no caso do sadismo, já que o sadismo não admite nem a fixação nem a supervalorização do objeto – elementos centrais em uma economia fetichista do gozo. (...) É no masoquismo que encontraríamos mais claramente uma escolha fetichista de objeto”. **A Paixão do Negativo. Lacan e a dialética**. 1ed. São Paulo: Unesp, 2006, p. 175.

que foram capazes de criar, como se olhasse a vida de terceiros pela janela da casa num domingo à tarde. São necessários intervalos persistentes, cortes na fluidez e na fruição dos gozos, dilatações do tempo, nas quais se dá a produção de um suspense, uma ideia louca de que suas vidas devem servir a um “desejo de observação científica e depois contemplação mística”¹⁸.

Observamos, portanto, a constituição de dois tempos, o masoquista – *tempo da repetição*, da contemplação, da impassibilidade – e o sádico – o tempo da consumação e do desespero. São dois modos distintos de dar encaminhamento à contradição inicial, entre o prazer de destruir e a necessidade de conservar o organismo ao qual a destruição dirige-se. Enquanto, no sadismo, há uma teatralidade que simula a negação pura e a destruição total, no masoquismo emerge a emancipação da vida sensível, na qual os objetos diminutos, outrora irrelevantes e despercebidos, adquirem estatuto de microcentros de atenção, de investimento perceptivo, não mais respondendo ao fluxo de ações e reações, mas produzindo uma dinâmica internamente desencadeada.

Para a elevação de um objeto à condição de fetiche e a conseqüente emancipação do tempo do olhar frente ao tempo da ação, é necessário que ele encontre um estado de parcial estaticidade, que se experimente o movimento através da paralisia, em que o objeto torna-se algo *contemplável*, sujeito ao repouso do olhar. Daí, dirá Deleuze, as referências dos gestos imóveis das senhoras de Sacher-Masoch a estátuas; a mulher que se detém no espelho, a frieza que extrai do corpo poses congeladas, dadas à apreciação de um olhar que pode se demorar no outro¹⁹. No masoquismo, alongar o tempo é um modo de fazer com que tudo venha imagem e, assim, entre em processo de fetichização, podendo ser infinitamente repetível, emancipando as *negatividades parciais* da forma da negação pura.

Se o sadismo também possui as imagens cravadas nos espelhos que recobrem o espaço interno das alcovas, é, porém, para que nenhum prazer escape, para que os olhos dos participantes da orgia não percam nenhuma pose, tentando elevar o visível à altura da inteireza do mundo. “Mas por que todos esses espelhos?” perguntava Eugenia, de *A filosofia na alcova*, peça de Marquês de Sade, de 1795; “É para que, repetindo nossas posturas de mil formas distintas, eles multipliquem ao infinito os mesmos gozos (...); nenhuma parte de um ou outro corpo pode ficar oculta, tudo deve ficar à vista.”, ensina-lhe a tutora²⁰.

Temos aí duas concepções distintas de imagem. No sadismo, trata-se de procurar superar o limite natural dos olhos, recuperando uma Ideia da Inteireza, de um mundo visível por completo, através do qual o sádico vingava-se da natureza que lhe recusara a possibilidade de matar duas vezes a mesma pessoa. A busca pelo Mal Absoluto assume variadas formas, como a procura pelo absolutamente visível, que seria alcançada pela produção da imagem, como extensão dos olhos.

¹⁸ DELEUZE, G. **Sacher-Masoch. O frio e o cruel.** *Op. cit.*, 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ SADE, M. de. “La philosophie dans le boudoir.” *Op. cit.*, p. 20.

O masoquista, porém, vive a imagem como um recorte radical, em que isola um pedaço mínimo e desimportante do mundo como centro de sua experiência visual. O que chama atenção no desejo do tarado por pés é, menos a inclusão do pé como objeto do tesão, e mais o imenso extracampo que esse novo quadro institui, deslocando os genitais para fora do escopo de objetos da tara – um extracampo de tal modo incomensurável que desorganiza a divisão do visível entre dentro e fora de quadro.

A contemplação masoquista é um modo de ativar um desligamento entre a experiência presente e uma lógica de organização do corpo e dos desejos que a fundamentaria. Assim, com Deleuze, dizemos que o fetiche pode ser a produção de um prazer sem fundamento, sem conexão com uma Ideia de Mundo a ser recuperada a cada toque ou olhar, e cuja positividade é a repetição do *contemplável*. A imagem – embora Deleuze não a nomeie – ocupa aqui o papel de um desestabilizador da reconhecimento, por meio do qual o pensamento estabelece a continuidade do fluxo lógico, partindo de uma Ideia sem problema, posto que aceita como premissa intuída no senso comum.

Se, como dissemos no início deste ensaio, em sua filosofia dos anos 1960, Deleuze concebe um conceito de imagem vinculado à representação, para depois revertê-lo nos livros dos anos 80, seus comentários acerca do masoquismo e da contemplação, no entanto, possuem já vestígios do que viria a ocupar o primeiro plano conceitual em seus estudos dedicados ao cinema. A noção de imagem – assim nomeada – permanecia sob a guarda da expressão “imagem do pensamento” – a que é dedicado o cap. 3 de *Diferença e Repetição* – repositora, como sabemos, de uma filosofia compromissada com a representação e a cadeia de desdobramentos do senso comum. Todavia, Deleuze notava uma tendência da experiência sensível – e, mais particularmente, a visual – em rebelar-se contra o sistema que articula sensibilidades como peças do fluxo de ações e reações, para instaurar um novo regime de atenção, que, tal como a imagem-tempo, reivindica uma duração internamente determinada. A emancipação da experiência sensível, assim, é agente central do processo de ruptura da reconhecimento e do primado da “imagem do pensamento”.

O masoquista, por meio da modulação do tempo do olhar, pode criar um mecanismo com o qual faz da fatalidade da *desaparição* algo a ser sensivelmente experimentado em sua forma bruta, distintamente do sádico, que o fará por teatralização da destruição total através de destruições parciais. Isso que chamamos *contempláveis* estará no centro da experimentação da nova imagem, dando visibilidade aos movimentos de aparição e desaparecimento, colocando o visível numa existência limiar.

AS VIBRAÇÕES DA IMAGEM

Em tempo, avançamos na questão que nos move aqui: qual o estatuto desta imagem que surge da emancipação da experiência sensível, que pudemos encontrar no masoquismo e no processo de ruptura do sistema sensório-motor e aparecimento das “situações óticas e sonoras puras”, em *A Imagem-Tempo?* Por esse caminho, poderíamos agora indicar que se trata de um problema de *contemplação*, um modo particular de unir tempo e vida sensível, em que a atenção é liberada para criar relações de intensidade com objetos mínimos e descentralizados.

O regime contemplativo do olhar é atravessado por um sistema de repetições, de modo que, em vez de uma sucessão de ações, eventos, informações, o que temos é a oscilação de micromovimentos, agitações dispersas pela superfície da imagem. O devir estátua das dominadoras de Sacher-Masoch é simultâneo ao aparecimento de zonas mínimas de vibração, que somente se tornam visíveis mediante a emancipação da duração da experiência do olhar. Trata-se de uma imagem cuja superfície está recoberta de poros, nos quais a atenção é dada a entrar e a sair, em que a forma prioritária do movimento é a aberração, manifestações mínimas, vibrações cintilantes, no limite da desapareição. Retomando David Hume, Deleuze comenta que a repetição de um movimento instaura uma alteração no “espírito” que o contempla, uma vez que a própria contemplação é dada a existir²¹, pondo, assim, um movimento no mundo, desencadeado pela própria aparição deste modo de olhar.

Quando a vida sensível emancipa-se do fluxo de ações e reações no estabelecimento de um olhar fundado na contemplação, o *movimento aberrante* torna-se o modo de existência por excelência visibilizado na imagem, deixando de ser uma ocorrência pontual, da ordem da exceção e do extraordinário. Se, na passagem entre cinema “clássico” e cinema moderno, o *movimento* deixou de ser a instância definidora da imagem, é justamente aí que, livre da obrigação de definir a duração e o agenciamento do plano na montagem, o movimento pode arriscar-se em formas não-determinadas por um fundamento anterior. Enquanto na imagem-movimento eram os centros móveis que davam existência ao plano – a distribuição espacial no enquadramento (o todo fechado) e a variação no tempo pela montagem (o todo aberto)²² – na imagem-tempo, o movimento não será mais estruturado pelas zonas centrais, abrindo-lhe a possibilidade adquirir modos de existência descentrados.

Por esse motivo, estaria enganado quem julgasse que, na narrativa de Deleuze, a ruptura das relações sensório-motoras e o surgimento da imagem-tempo conduzissem o cinema em direção a uma diminuição da importância do movimento, pois o que acontece pode ser lido como justamente o inverso: sob o regime da imagem-tempo, o *movimento* emancipa-se da função de instaurar a imagem e dar a ela um fundamento consistente, para, assim desocupado, operar saltos mais ousados: os *movimentos aberrantes* são aqueles que não possuem mais centro de referência (o quadro e a montagem), ao mesmo tempo em que não mais servem como fundamento da própria imagem.

É assim que Deleuze irá afirmar que “uma apresentação direta do tempo [imagem-tempo] não implica a cessação do movimento, mas antes a promoção do movimento aberrante.”²³. Liberado, portanto, do peso que os cinemas do pré-Guerra lhe lançaram sobre as costas – peso de gerir a duração do plano e seu encadeamento na montagem fílmica – o movimento pode passar a ocupar as zonas menores da imagem, existindo sob a forma do mínimo, do inesperado, do desocupado, daquilo que existe como quase-desapareição, que não mais funciona

²¹ DELEUZE, G. *Différence et Répétition*. *Op. cit.*, p. 96.

²² DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 – L’image-mouvement*. 1ed. Paris: Minuit, 1983, pp. 46 e 47.

²³ DELEUZE, G. *Cinéma 2 – L’image-temps*. *Op. cit.*, p. 53.

como alicerce da imagem, mas que a racha e coloca-se no limiar entre o existente e o inexistente.

O movimento tem a possibilidade de aparecer, agora, sob a forma de oscilações mínimas, tornadas visíveis devido a uma alteração na escala da percepção, atenta às dimensões moleculares do visível, como cintilações em repetição. O que autoriza, porém, que esse visível exista enquanto algo da ordem do mínimo é o novo estatuto do olhar cujo regime contemplativo pode deslocar-se para as manifestações porosas, espalhadas pela superfície da imagem. Adquirir a senhoria do tempo e da duração, conquistar o direito de demorar-se no outro – humano ou inumano – são condições para que o *mínimo* e o *aberrante* passem a constituir a força prioritária do visível.

Dizemos, portanto, que há um *ambiente* particular no qual a imagem-tempo pode surgir – ambiente definido pela emancipação da experiência sensível, pelo colapso da lógica racional-causal e do fluxo de ações e reações, ou simplesmente a ruptura do sistema sensório-motor. A contemplação afirma-se como o direito positivo dessa nova condição sensível, trazendo as vibrações, em propagação entre imagem e mundo, ao plano do visível.

No *ambiente* onde aparece a imagem-tempo há um olhar e um corpo, bem como uma racionalidade, na qual estão implicados modos de ver, sentir, ouvir, desejar e agir. Se, aqui, procuramos resgatar um fio de relação entre o pensamento sobre a contemplação no Deleuze dos anos 1960 e a imagem no dos anos 1980, isso nos ajuda a recuperar a noção de que, ao contrário do que certas leituras dos seus livros sobre cinema possam levar a crer, a nova imagem não pode ser concebida sem a concomitância de um olhar que a institui e que, também no sentido contrário, ela própria ajuda a instituir, numa via de mão dupla. Nem tudo o que compõe a imagem está contido em sua lógica de campo, exigindo ser apreendida em conjunção com os modos de sensibilidade que se expandem para fora da ordem do campo e mesmo do visível, de modo a nos perguntarmos: o que é que, no mundo, a imagem faz vibrar? e: o que é que, na imagem, o mundo faz vibrar?

OS CONTEMPLÁVEIS E A PRÉ-IMAGEM

Ao recuperarmos os comentários de Deleuze acerca do olhar no masoquismo, pudemos notar como há um novo visível que se institui na emancipação da vida sensível. Trata-se de uma visibilidade capaz de ver as manifestações de existências mínimas, no limite da desapareição. Entretanto, a visibilidade deve alcançar também aquilo que não está compreendido pela imagem, o que quer dizer: há um visível que não se organiza inteiramente na forma de campo, mas que ocorre como vibrações que transitam entrando e saindo de sua superfície.

Como designar isso que começa a participar do visível, fluindo entre dentro e fora da imagem? Sem dúvida, trata-se de uma visibilidade *menor*, sem a consistência das violências teatrais do sádico ou a representação indireta do tempo definidora da imagem-movimento.

Mais aquém da contemplação e do objeto contemplado, há o *contemplável*, isto que dá a ver uma secção de mundo e institui um tempo de espera, mas que ainda não

se organiza na forma de campo a ponto de que possamos chamá-lo imagem. É o objeto periférico que já desponta como fetiche do masoquista, mesmo antes que a cena de contemplação ganhe forma e posicione observador e observado em seus papéis no jogo do olhar. É a barriga da moça grávida em *Umberto D*, que sempre esteve ali, abaixo do pescoço, à espera de que, em algum momento, receba o olhar no qual, como disse Deleuze, “é como se nascesse toda a miséria do mundo”²⁴. São manifestações que aparecem ao olhar, apenas e permanentemente, em *status nascendi*, como se nunca pudessem adquirir a dignidade de um corpo pleno, restando sempre como um objeto incompleto.

Em simultâneo à imagem-tempo, há algo que guarda “toda a miséria do mundo” e que se tornará afetação sobre os homens e mulheres – o “insuportável” das cidades devastadas – ao se encontrar com o olhar num instante de pausa e paralisia. Mas esta síntese da *miséria do mundo* sempre esteve ali, tragando olhares e absorvendo atenções, como uma espécie de pré-imagem – é isso o que devemos reconhecer ao falarmos de uma vida sensível que transita entre dentro e fora da imagem. O *contemplável*, assim, é capaz de conjugar a “miséria do mundo”, o “forte demais” – da ordem do traumático – e, simultaneamente, o mínimo, a existência diáfana, em estado pré- ou pós-presencial.

O *contemplável* tem o estatuto de uma pré-imagem, por estar ainda na passagem que cria, na vida sensível, as condições para que a imagem advenha, sem, no entanto, organizar-se como campo, uma vez que lhe falta o olhar que o poderá inserir na ordem da perspectiva e fazê-lo plasmar como imagem. Trata-se de uma pré-imagem na medida em que, ali, estão presentes as condições temporais e lógicas da contemplação – como já dissemos, a emancipação da duração e os movimentos mínimos – ao mesmo tempo em que não há delimitação de um campo, instituinte de seus extracampos.

Faltar a delimitação do campo é o mesmo que dizer que falta um olhar que assuma um “ponto de vista” cuja posição no espaço defina uma organização geométrica ao *contemplável*, faça-o existir a partir de um ponto empírico do qual o olhar parte e com que o campo ganha contorno, passando à imagem propriamente dita. Há uma dimensão de pré-perspectiva no contemplável – não por se recusar à perspectiva ou mesmo por dissolvê-la – mas por conter todas as perspectivas possíveis, como virtualidades simultâneas, em relação às quais a imagem seria uma atualização; quando a jovem de *Umberto D* vê sua barriga grávida, há um olhar que chega atrasado, que faltou, falta e continuará faltando, uma vez que a miséria do mundo pode vir à tona em infinitos campos possíveis.

Essa *perspectiva que falta* é, contudo, algo muito distinto da distorção da perspectiva na imagem anamórfica, tal como apresentada por Jacques Lacan no seu *Seminário 11*, da qual o melhor exemplo é a tela *Os embaixadores*, de Hans Holbein, de 1533. A pintura é composta pela sobreposição de duas perspectivas – uma que organiza o quadro, definida pelo campo no qual posam as figuras centrais de dois personagens que dão nome à obra, bem como a mesa e o fundo; e uma segunda perspectiva, que

²⁴ *Ibid*, p. 8.

invade a primeira para tomá-la de assalto e fazê-la fender, definida pela projeção distorcida de um crânio que salta do limite inferior para o centro do quadro²⁵. A análise de Lacan aponta para uma imagem capaz de comportar, em seu próprio campo, algo que surge *de fora*, mostrando que uma perspectiva que se queira consistente abriga uma rachadura pela qual entra *o outro*, instalado numa perspectiva distinta, de modo que toda unidade só pode existir por uma fenda em sua conjuntura.

Quando falamos, porém, que o contemplável está em dimensão de pré-perspectiva, o que evocamos é a presença virtual de uma infinidade de perspectivas, que podem atualizar-se numa unidade simples, numa unidade rachada como a tela de Holbein, ou remontada por tantas quantas distorções haja por existir e inventar. O que desejo reter aqui é a ideia de que o contemplável condensa uma potência: a existência de todos os campos possíveis e todos os extracampos atualizáveis.

Com esse conceito, desejamos indicar um regime de visibilidade do qual existências frágeis ou ainda não constituídas possam participar, desenhando uma política do sensível em que a percepção está aberta a apreender aquilo que ainda não tomou forma, sendo capaz de ver, mesmo que com certa dúvida, as existências por vir. O que se manifesta como o contemplável é algo na ameaça de ganhar o mundo – como o vulcão de *Stromboli*, cuja erupção é indicializada por tremores discretos de terra e de ar, a barriga da grávida de *Umberto D* – ou algo já em movimento de desaparecimento – como o buraco que Umberto D vê na parede de seu quarto, indicando que a demolição já começou e o que resta já são vestígios de um desmoronamento por vir.

O que a personagem Irene, de *Europa 51*, vê de tão atordoante nos trabalhadores da fábrica que a faz enunciar a frase desconcertante, “pensei estar vendo condenados”²⁶? Há, ali, algo que somente o regime contemplativo do olhar é capaz de visibilizar: a tragédia que ainda não tomou forma e que se manifesta apenas no ritmo dos pistões e esteiras mecânicas. O “insuportável” da imagem-tempo, seu “forte demais”, sua “miséria do mundo”, é aquilo que se faz visível mas que, em alguma medida, excede a própria imagem – a tragédia que falta, assim como o povo faltante, mas em permanente movimento de condensação, que Deleuze encontra em Straub e Huilet ou em Glauber Rocha²⁷. Assim como *o povo que falta* não indicava exatamente uma ausência, mas uma virtualidade, o contemplável possui a falta da perspectiva como a possibilidade de o olhar alcançar aquilo que ainda ensaia sua aparição no mundo visível; permite ver a ameaça do quase-impossível advir possível.

AS LINHAS DE FORÇA POSITIVAS DA CONTEMPLAÇÃO

Talvez a sentença que melhor defina a crítica de Deleuze ao pensamento psicanalítico – confronto tão relevante à discussão sobre o sadismo e o masoquismo

²⁵ LACAN, Jacques. **O Seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 88.

²⁶ DELEUZE, G. **Cinéma 2 – L'image-temps**. *Op. cit.*, p. 32.

²⁷ *Ibid*, pp. 281-291.

– não seja aquelas em que explicita seu enfrentamento com as teses freudianas ou lacanianas, mas uma observação mais recuada e aparentemente despreziosa, que dá testemunho do que significa aqui o verbo *contemplar*: “Seu [da psicologia] furioso temor da introspecção faz que ela observe apenas o que se mexe.”²⁸.

Mas o que seria uma existência sensível, um olhar no qual se observa “apenas o que se mexe”? Trata-se da exclusão de toda forma de experimentação não-fundamentada numa práxis que a anteceda e a autorize, sob a forma do regime de ações e reações ou prolongamentos de significados. O *agir*, quando elevado a modo de relação primordial do homem com o mundo – pois é na ação que se transforma a matéria, executa-se o trabalho, faz-se a revolução – torna o desempenho dos órgãos sensoriais uma funcionalidade do corpo que serve ao exercício pleno do fluxo de ações e reações. Por esse sentido, o agir pode capturar a experiência sensorial impondo-lhe a finalidade da ação, criando na temporalidade do corpo uma ordem de convergência, um direcionamento que faz do olhar um ponto de passagem para o reconhecimento que conduz à ação.

O *contemplar*, por outro lado, como o regime de olhar surgido na emancipação da experiência sensível, libera os olhos da função fatalista de operar como ferramenta de um agente ou de um sujeito comunicante. Ver o que não se mexe, escutar o que silencia, mover o corpo na tridimensionalidade de um espaço vazio – experiências que, para entrarem ao campo de possibilidade da percepção, precisam desativar o sujeito que apenas olha para onde há movimento molar, onde há algo que se mexe nas conjunturas do campo, onde o visível aparece inteiramente como imagem, e assim organiza e justifica a atenção. *Contemplar* implica enxergar a natureza-morta como imagem viva de um mundo em movimento, uma imagem habitada por pulsações que conduzem o movimento a uma escala molecular da percepção, dando-se sob a forma de vibrações – tal como os microrruídos que invadem as pausas de uma música, fazendo do silêncio mais do que um intervalo inscrito na cadência: uma duração habitada por agitações sonoras internas, advindas dos roncões que circulam pelo espaço vazio entre ouvinte e fonte; ou como as cintilações visuais e táteis que ocupam o instante da imobilidade de um dançarino, levando a dança a se expandir para além do corpo e habitar todas as presenças sensíveis que o circundam, como uma luz em flick ou um movimento na plateia, experimentados, ali, como uma existência dançante.

No final de *A Imagem-Movimento* e no início de *A Imagem-Tempo*, Deleuze aponta o surgimento da contemplação desencadeada por um choque que despenca sobre o personagem, provocando a retração da sua função de agente para encontrar a condição de uma *pura vidência*. Iniciam-se com os heróis bloqueados dos filmes de Alfred Hitchcock dos anos 1950, tendo por grandes exemplos Scottie, de *Um corpo que cai*, cuja capacidade de intervenção é centralmente interrompida pela acrofobia, e Jeffrey, de *Janela indiscreta*, encarcerado na sala de seu apartamento pela perna quebrada²⁹. Esses limites ao movimento do corpo forçam o surgimento de uma

²⁸ DELEUZE, G. **Différence et Répétition**. *Op. cit.*, p. 100, tradução da edição brasileira: **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

²⁹ DELEUZE, G. **Cinéma 1 – L'image-mouvement**. *Op. cit.*, cap. 12.

relação com o mundo mediada quase exclusivamente pelo olhar, retirando-os do sistema de ação e reação, que predominava no cinema “clássico” para torná-los videntes, seres deslocados dentro de um ambiente que, não obstante, continua girando ao redor da ação.

Entretanto, será no neorealismo italiano que Deleuze poderá encontrar a contemplação em sua forma completa. As personagens de Rossellini e De Sica, assombradas pelas cidades traumatizadas pela devastação da 2ª Guerra, são postas diante de imagens que lhes arrebatam a capacidade de ação, para, por outro lado, produzirem uma relação com o mundo capaz de extrair um *acontecimento extraordinário* do menor e mais banal movimento da vida, de modo que, como dirá Deleuze sobre Fellini, “o cotidiano está sempre se organizando como espetáculo ambulante”³⁰, ou, como propõe Serge Daney nas páginas da *Cahiers du Cinéma*, sobre Rossellini, “tudo, do escandaloso ao ínfimo, encontra-se posto sobre o mesmo plano”³¹.

Desse modo, a contemplação não implica uma redução na existência subjetiva, um sinal de menos na capacidade de conexão com o mundo, mas a condição na qual se constrói uma nova relação de percepção, potente em ver e ouvir algo onde antes estaria a tristeza do *nada acontece*. Em vez de implicar a diminuição da ligação entre o sujeito e a vida que gira ao seu redor, é justamente pelo regime contemplativo do olhar que é tornada possível a refundação da conexão entre Homem e mundo, a recuperação de uma “crença no mundo”, como dirá Deleuze³². A alegria aquietada da contemplação institui um modo de afirmação da vida na medida em que passa a incluir no alcance perceptivo do olhar os modos minoritários e aberrantes de existência, antes aprisionados na condição de ínfimo ou de exceção.

O plano fixo, explorado como opção estética no cinema moderno – e posteriormente radicalizado no cinema contemporâneo – é reconhecido por Deleuze como modo de produção de micromovimentos, sendo uma manifestação notável da imagem-tempo. Peter Pál Pelbart destaca essa dimensão da relação estaticidade/movimento: “O plano fixo, como o mostrará o cinema, sobretudo o livro *Imagem-tempo*, não é imobilidade, mas precisamente a coexistência de todos os micromovimentos, da molecularidade agitando-se em um único plano.”³³.

Categorias a priori negativas – como silêncio, estaticidade, vazio – encontram, no regime contemplativo do olhar, um novo campo de proliferação. Não se trata, porém, de conferir positividade a essas categorias sob o preço de inseri-las na ordem do código ou tomá-las por intervalos necessários às presenças sensíveis – como a pausa na partitura musical, ou o instante de fixidez necessário à economia de informações em um filme narrativo “clássico”; mas, sim, trata-se de levar o confronto com a expansão do silêncio e da estaticidade para toda a superfície da

³⁰ DELEUZE, G. *Cinéma 2 – L’image-temps*. *Op. cit.*, p. 12.

³¹ DANÉY, Serge. “Sobre *Salador* – Cinema e publicidade.” In *A Rampa: Cahiers du Cinéma 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 39.

³² Deleuze, G. *Cinéma 2 – L’image-temps*. *Op. cit.*, pp. 223 e 224.

³³ PELBART, Peter Pál. *O Averso do Nihilismo. Cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1, 2016, p. 375.

percepção, provocando-a a reconhecer as existências que se propagam pela grandeza escalar das molecularidades.

Nessa experiência sensível, o imóvel desfaz-se de sua definição negativa – como *ausência de movimento* –adquirindo carga positiva, como condição para a aparição de movimentos na forma de agitações moleculares. Desse modo, a negatividade implicada nessas categorias sensoriais associadas à contemplação somente opera na medida em que viabiliza a instalação de pequenas vibrações. Há volumes discretos que demandam um vazio e uma atenção contemplativa para que se deem a ver; assim como é preciso silêncio para que haja sussurro – e, talvez, haja experiências, sensíveis e políticas, que somente no sussurro encontrem um meio de propagação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DANEY, Serge. “Sobre *Salador* – Cinema e publicidade.” *A Rampa: Cahiers du Cinéma 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Cinéma 1 – L’image-mouvement**. 1ed. Paris: Minuit, 1983.
- _____. **Cinema 2 – A Imagem-Tempo**. 1ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. **Cinéma 2 – L’image-temps**. 1ed. Paris: Minuit, 1985.
- _____. **Différence et Répétition**. Paris: PUF, 2011.
- _____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. **Sacher-Masoch. O frio e o cruel**. 1ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN, Jacques. **O Seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo. Cartografias do esgotamento**. São Paulo: n-1, 2016.
- SADE, Marquis de. “La philosophie dans le boudoir.” In **Ouvres III**. Paris: Gallimard, 1998.
- SAFATLE, Vladimir. **A Paixão do Negativo. Lacan e a dialética**. São Paulo: Unesp, 2006.
- SILVA, Cíntia Vieira da. “Pintura e cinema em Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não representativas.” In **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 10, 2011.

Artigo recebido em: 13/07/2019 e aceito em: 12/08/2019