

Ensaio sobre a *A-Encenação* no Filme Documentário Fernão Pessoa Ramos¹

Introdução

Em ensaios e livros sobre a narrativa documentária, analisamos como a experiência espectral do filme efetiva-se através da fruição da circunstância da tomada em suas modalidades de encenação (*mise-en-scène*) ‘construída’ e ‘direta’ (Ramos 2005, 2012, 2013). Através do ponto-câmera e seu maquinismo (corpo de um sujeito que sustenta a câmera no mundo), o espectador interage pelo filme, lançando-se e recebendo o sujeito-em-cena da tomada. Neste ensaio, aprofundaremos a noção de encenação documentária contemporânea, introduzindo o conceito de *a-encenação*. Servirá para descrever o corpo de um sujeito-da-câmera voltado para sensações que intui, num universo de constituição compósita que flexiona a matéria pela duração. Foge da imobilidade e da coincidência epistêmica, transcorrendo no campo aberto das suspensões, da diferença e das misturas, dos adiamentos renovados.

A *a-encenação* documentária expressa a sensação no modo que se abre na tomada da cena. A corporificação maquínica do sujeito-da-câmera recua, instaurando uma percepção reduzida que coincide com um cosmos intuído além da experiência. Ou comuta, na interação da cena, como fala fissurada de um ‘eu’ que quer se enunciar na auto-ciência de ‘mim’, mas já é um ‘mesmo-outro’, na diferença. A *a-encenação* vigora igualmente na experiência que figura a aproximação máxima da câmera ao tocar a matéria, expressão do tátil, pela mídia maquínica, de um eu-câmera cindido ou dilacerado. A *a-encenação* surge ainda na sobredeterminação da preparação da ação (ou expressão) na cena que parece ser ficcional. Os procedimentos deixam de compor o que (erradamente) se define como dimensão ficcional da ‘encenação construída’ na narrativa documentária clássica. Neste sentido, não há nada de ficcional no documentário.

A *a-encenação* rompe a estabilidade nos modos ‘direto’ e ‘construído’ da cena documentária, através de estratégias agudas de desconstrução da encenação. É o caso dos chamados ‘fake’ ou ‘mock documentaries’, mas caminha além deles. A *a-encenação* faz oscilar a indeterminação da encenação, deslocando a modalidade ‘construída’ do documentário clássico, a impregnando de multiplicidades qualitativas e misturas intrínsecas. Estoura a representação, fazendo

¹ Universidade Estadual de Campinas, Campinas SP, 13083-970, Brasil.

valer a diferença, colocando-a num fluxo que intui formas não humanas ou sobre-humanas de duração. Possui essa característica de fluir entre os tipos ‘construído’ ou ‘direto’ da encenação documentária, ancorados que são na identidade epistêmica ou na dimensão reflexiva. Ela, *a-encenação*, fura a tela da representação por uma imitação excessiva que, no limite, ao revelar, já se ‘sobrevela’. Então, desencanta e consegue centrifugar a densidade, evidenciando quais os procedimentos do ‘mostrar’ da cena ‘construída’. Toma, deste modo, a densidade necessária de citação e mergulha, com toda a gordura para limpar na espiral da desconstrução, até ao ponto cego da diferença (da ‘*différance*’). Mas este caminho da *a-encenação* não é reflexivo, como o é o estilo ‘verdade\direto’. Também não se ignora na boa consciência segura de si do estilo encenado da enunciação assertiva documentária quando educativa ou prescritiva.

1. O ‘hors-scène’ da encenação

Se a ‘encenação’, propriamente, se define nos modos que descrevemos da *mise-en-scène* documentária ‘direta’ ou ‘construída’, a *a-encenação* pode ser deslocada no espaço que Jean-François Lyotard, em interessante artigo que marcou época, “O Acinema”, chamou de espaço da *mise-hors-scène* (Lyotard 2005). Trata-se de bom campo de referência para mostrar o caminho que fende a *a-encenação* documentária, ao querer inaugurar um espaço além-filme. Em sintonia com o quadro conceitual de época (década de 1970), Lyotard propõe, em seu ensaio, fugir do fechamento da ‘economia libidinal’, próprio à *mise-en-scène* cinematográfica clássica. Como programa, quer atuar na imagem fílmica, no ‘enquadramento’, abrindo porta para um ‘corpo polimorfo’ no qual ‘pulsões espalhadas’ não precisariam de corpo para se reunir (“O verdadeiro problema [...] é saber por que as pulsões espalhadas sobre o corpo polimorfo *precisam* de um objeto para se reunir” [Lyotard 2005, 227 – grifo original]). A proposta é criar uma *mise-en-scène*, especificamente uma *mise-hors-scène*, que estabeleça uma nova economia libidinal no cinema, pela qual as pulsões do corpo polimorfo não fiquem retidas na película, na ‘petite peau’ do dispositivo-cinema – película que as reordena sempre em ação e movimento inscrito (gramática da pulsão). Vencendo a parede especular e a unidade do sujeito pela identidade, as pulsões polimorfas poderiam, através da *mise-hors-scène*, tornar-se “o lugar privilegiado do investimento libidinal” (Lyotard 2005, 227). Em outras palavras, dariam espaço a uma nova ‘economia libidinal do cinema’ (a do ‘acinema’, que dá título ao ensaio), construindo operadores que abandonam “o corpo social e orgânico que exclui as aberrações e canaliza as pulsões nesse dispositivo” (o dispositivo cinematográfico) (Lyotard 2005, 227).

O movimento de construção teórica de Lyotard e a pregação da encenação no quadro da ‘*hors scène*’ quer negar a *mise-en-scène* enquanto matriz da articulação fílmica, reduzindo-a a procedimentos de ‘sutura’. A ‘*mise-hors-scène*’ teria a missão de soltar os fios da encenação através da desconstrução da amarração fílmica. Existe um campo ético nisso e ele segue a formulação de uma estética. Tem, ao fundo, o conceitual lacaniano da ‘suture’, conforme utilizado fartamente na teoria de cinema de época para a negação do espetáculo da cena. O diálogo de Lyotard é com as amarras e as garras da ‘suture’ da narrativa fílmica e a *mise-en-scène* que a ela se dedica, submetendo-a em serva (Oudart 1969). A reivindicação da ética pós-estruturalista é que a *mise-en-scène* escape de ser ‘valor’ moeda no sistema de articulação da narrativa fílmica, composto por ‘exclusões e apagamentos’. Lyotard quer que a *mise-en-scène*, enquanto ‘*mise-hors-scène*’, deixe de ser amarrada ao cabresto da disposição plano-a-plano do filme. Quer impedir que seja suturada. Este seria o destino libertário, segundo Lyotard, daquilo que define como “pirotecnia do movimento estéril”. A oposição à ‘construção’ amarrada no plano serve de referência para o ‘*acinema*’ lyotardiano. Fugir do ‘produtivismo’ representacional da *mise-en-scène* é a palavra de ordem. A porta de saída está em abandonar a referência da forma filme, ao menos em sua constituição repleta de ‘apagamento e exclusões’ que norteiam a *mise-en-scène* na disposição clássica do plano-a-plano. Que um plano seja um plano, não mais que um plano, e só um plano, diz o filósofo, inspirado na palavra de ordem godardiana. O ‘além-plano’ lyotardiano se afirma, portanto, em negação ao universo do contra-campo e do ‘insert’, virtualidades fechadas na tomada que engolem o filme pela cena.

Lyotard quer negar o ‘corpo orgânico’ do filme que funciona como ‘espelho ortopédico’ (a referência é o horizonte conceitual de Lacan, que usa o mesmo conceito). Nesse ponto, o da ‘ortopedia’ fílmica, Gilles Deleuze, alguns anos depois, será mais criativo, fazendo-a abrir sobre a duração, nas miríades das composições que descreve com brilho em seus dois livros sobre a arte do cinema. No caso da análise lyotardiana, o interesse maior da noção de *a-cinema* e *mise-hors-scène*, hoje, não é recuperar uma abordagem de época marcada da engenharia libidinal do espectador. Está no que faz para puxar o conceito de encenação/*mise-en-scène* para além dos dilemas envolvidos no embate do sujeito-da-câmera com o mundo. Lyotard nos aponta de que modo a cena situada fora do molde da memória do plano na tomada (espécie de sujeito-do-plano encarnado no sujeito-da-câmera) permite que a enunciação fílmica documentária receba um sopro de instabilidade. Para tal, surge como virtualidade diferencial, não mais sequencial, e faz valer o império da decupagem além da ortopedia suturada das amarras do plano. Assim, a *a-encenação* pela *hors-scène*, levando a conta até o final do filme, apareceria nas formas do logro da encenação em seu modo diferencial de raiz (fake ou mockumentary e além); no corpo-câmera

que sabe encostar como pele (ou encosta como pele para saber); nas maneiras que a coisa do mundo possui de fulgurar-se a si mesma ao largo da percepção sensório-motora; na fissura da reação pragmática, própria à mise-en-scène suturada. Então, se abre um espaço que dilata e estoura, que desgruda a duração da contração do intervalo da utilidade – e o outro lado da coisa olha.

Neste caminho, haveria um absoluto do não encenar o ser na cena que é a coisa. E ela, coisa, poderia retornar a mim, no olhar que faz brilhar sua aura. O molde aurático se funda naquilo que de mim ‘se olha’, mas desde lá, longe e fora, em sua ‘aparição única como distância, por mais próxima que esteja’ (e exatamente, por estar tão próxima, é espécie de um tato estranho, estrangeiro, do olhar). Isto é bem notado por Walter Benjamin ao definir a ‘fulguração’ aurática (o distante no próximo) da imagem-câmera, na primeira versão de sua obra mais conhecida – antes de ser levado por uma análise sociológica mais redutora (Benjamin 1935; ver comentário em Hansen 2008). Este absoluto da coisa em mim, que está fora, deve ser entendido ao largo da reflexividade que é própria da consciência do modo direto\verdade do documentário. A diferença é importante, pois se coloca a intuição como potencialidade maior da *a-encenação*, conforme a definimos. Passa ao largo de seu horizonte de uma ética desconstrutiva mais superficial, que se limita à intersubjetividade e permite à má-consciência se instaurar no espaço de outrem como doação. Pois a coisa é dura e bate no osso, vive dela mesma. E é no osso que a *a-encenação* eclode na tomada, torcida pelo filme. Ela não precisa de mais ninguém.

Mas o que é a *a-encenação* em seu núcleo? É quando a cena, grudada na ‘petite-peau’ da banalidade e na armadilha da duração, faz-se imperar contra o plano, estendendo para além da ortopedia, mas pelo filme. A tomada se torna muito pesada, forma de extensão, e ela vence pelo peso da decupagem, desafiando a montagem que contraria. É um esvaziamento, um sujeito-da-câmera esquizoide, bipartido, que absorve sem polaridade o sujeito-do-plano que o habita como memória (a memória do filme). A coisa da tomada não é feita pelo intelecto puro da montagem, vem de lá para cá, encontra-a aqui (cá, onde está). Na tomada da *a-encenação*, intuindo as sensações, aderir ao que está lá pode ser a estratégia de um sujeito sem consciência na fenda pela qual o mundo acaba na diferença e a potência transborda. A *a-encenação* é justamente este momento definido pela sobre-determinação da enunciação, dupla amarra fílmica que laça o que se encontra presente, desde sempre, na tomada, e o tensiona como potência que lança e retorna. Seria performance, alguns diriam, mas que tem o retorno certo do filme, desde o início, em sua particularidade. O próprio envelope do transcorrer, do fluir que o lança (o transcorrer da tomada) é torcido. Deleuze e outros demonstraram como a duração é fácil de eclodir, deixando órfã sua âncora. A arte do cinema (do documentário) tem

essa potência. Decupagem não é montagem: é o que funda a cena em sua estranha diferença. É o que fissa o sujeito da tomada (o sujeito-da-câmera) *pelo* filme do documentário, quando o encontra lá, já voltando, desde o início.

A cena do filme é o ‘isso mesmo’, ou o ‘só isso’: é só a carne que vibra no mundo – e que vibra sempre que ‘faz cena’ (depois ela para). Faz seu ‘charme’, como cena, sempre. Não há ‘naturalidade’ aqui. É artificial naquilo que possui de natureza, pois humana, demasiadamente humana – em qualquer modo de documentário. Este é um fato do qual jamais se fugirá: a percepção pura não existe para o escândalo das mentes analíticas que pararam no primeiro degrau da desconstrução, antes de atingir seu ponto de ebulição. A *a-encenação* acontece pelo meio maquínico, pela mídia, que cerca a arte documentária ao intuir o universo. Nela, a ordem do filme e suas máquinas faz o mundo-cena, nesse modo de estampar as coisas pelo meio, literalmente, de nós. E não há meio corpo, nem inteiro, há a lógica de sensações que chamamos ‘*a-encenação*’. Numa fresta improvável, a *a-encenação* faz aquilo que se pode quando tem Vontade e transtorna o mundo na ponta-de-cabeça maquínica, sensação da tomada. É intuição que adere ao que flui e retorna para ser substância. Não há direção no que dela nos assoma (não é nosso, nem ela está lá), mas pode ser sentido (há valor) ao se repetir, pois é potência e fulgura.

2. O valor da voz e seu megaenunciador

No campo da ética do documentário, se a encenação clássica possui a verdade e o saber que pedem crença como condição; se a encenação direta marca o recuo existencialista e os dilemas da liberdade, avançando depois para a posição reflexiva – a *a-encenação* encara o sujeito pela cisão da diferença que libera sensações dilaceradas. Uma intersubjetividade estilizada, sem polo de gravidade, é instaurada na tomada. Na *a-encenação*, a posição epistêmica é modesta e, no entanto, ambiciosa. Transtorna-se em vontade de potência, liberação do ‘de-dentro’ pulsional. Acompanha a liberação que a cisão do ‘mesmo’ e do ‘idêntico’ abre na armadilha que aprisiona a responsabilidade, a compaixão triste e o temor da identidade, sequestrada pelo cuidado do outro (Lévinas 1991). No ensaio “The World, Time” (Rodowick 2010), David Rodowick percorre questões éticas relativas ao ressentimento e à vontade de potência, inauguradas na expressão das potências do falso na experiência fílmica. Dentro do recorte que explora a genealogia que se funda no retorno a Nietzsche, e à ontologia de corte espinosiano no pensamento de Deleuze, Rodowick faz bom contraponto entre os dilemas da superação do niilismo e o ‘perfeccionismo moral’, pelo qual a dimensão afirmativa da vontade pode se instaurar.

Na posição pós-moderna – quando abandona o discurso iluminista do saber do documentário clássico e depois as certezas do modernismo reflexivo pragmático – a encenação documentária sofre um deslocamento que esvazia seu cérebro. Literalmente, agora ela é imagem que quer ser reflexo de medula. O lugar da pertinência epistemológica ficou para trás, seja no saber educativo, seja no recuo do ‘direto’, ou nas certezas sobre a reflexividade. O primeiro passo do caminho foi dado quando virou a esquina e deixou para ‘o papai e a mamãe’ (a frase é dos jovens do National Film Board nos anos de 1960, ironizando as demandas griersonianas), a grande ‘épistémè’ do documentário educativo e instrucional. No segundo momento, a esse abandono da posição iluminista epistêmica seguiu-se o rápido esgotamento da ética existencialista da liberdade e do engajamento, que a sucedeu. A velocidade da revolução jovem foi tão rápida que surpreendeu muitos (ver Carroll, 1983 e sua precisa expressão: “o cinema direto abriu uma lata de vermes e acabou sendo devorado por eles” – também Winston, 1993). A noção lyotardiana de pós-modernidade (Lyotard 1979, 1986) vem coroar a velocidade com que esses jovens que abriram a lata (e os críticos que com ela se maravilharam) igualmente ficam para trás. Dá o passo além para amarrar o segundo momento do direto, encavalado na volta da proposição reflexiva, agora apenas mais um ‘jogo de linguagem’, reflexividade sem pernas para alcançar o hors scène das pulsões e a diferença instaurada em todo o percurso da identidade. A responsabilidade cívica do iluminismo griersoniano se conforma em valores que não destoam por inteiro da responsabilidade altruística do existencialismo – pelo contrário. A demanda reflexiva da modernidade no documentário só vai até meio do caminho na desconstrução da diferença. Quem chega e fica à vontade, até depois da virada do século, são os valores estabelecidos que a consciência pós-moderna instaura. Eles circulam pela abertura do campo da *a-encenação* que estamos tentando definir.

Para trabalhar a *a-encenação* na tradição fílmica, temos de inseri-la (na medida em que se dispõe narrativamente em filme) na disposição de um ‘megaenunciador’ documentário. O megaenunciador é uma ‘voz’ documentária, como lhe chama Bill Nichols (2005), que evolui historicamente em diferentes estilos que são formas narrativas para se asserir, ou intuir, com imagens em movimento dispostas em filme. Como ‘voz do documentário’, o megaenunciador constitui-se em modalidade distinta da encenação, embora se efetive também através desta. O mega-enunciador do documentário asseire, se expressa liricamente ao intuir, ou compor sensações, no modo que o filme ‘fala’ do mundo. Constitui-se através de modalidades diferenciais de encenação, em seu estatuto de voz do filme que enuncia. Neste sentido, a maneira que a encenação ‘construída’ se casa com a ‘épistémè’ educativa\prescritiva da voz over do classicismo griersoniano deve ser realçada em sua organicidade. Também a ética existencialista da liberdade compõe

um modo específico de enunciação do megaenunciador (através de diálogos, com a câmera em recuo no mundo), no modo ‘direto’ da encenação. Já a voz do megaenunciador na *a-encenação* é carregada pelos valores da potência, das pulsões e da sensação, valoradas no horizonte da pós-modernidade. Pela diferença, ela cinde o fenômeno, afirmando o degrau da voz que se instaura na escritura do filme. Abre-se em sensações líricas ou exacerbadas que têm essa forma de estar na cena. É fundada numa ética que afirma a valorização do credo (não mais a crença) pela potência do crer, fazendo valor num modo afirmativo que passa ao largo da verdade fechada na coincidência designativa.

Devemos deixar claro, portanto, de que maneira os modos de encenação na tomada se constelam historicamente em narrativa, atravessando os valores pelos quais o megaenunciador do filme documentário (a ‘voz’ imagética-narrativa ampla) se constitui. É também interessante notar que o documentário – talvez por ser, em sua essência, modalidade de perceber asserindo, ou de intuir – acompanha em proximidade a constituição de um edifício genealógico que define o século XX e, depois, o início do século XXI.

3. A *a-encenação* háptica

Tocando a toada até ao fim da linha do filme, o que encontramos? O documentário, segundo Gilles Deleuze, referindo-se especificamente a Vertov, nomeia o “olho na matéria”. Não é um olho de ‘mosca, águia, ou de um outro animal” (referência à ‘mosquinha’ na parede?). Não é o ‘olho do espírito’, de Epstein. Não é a aura benjaminiana, nem o ‘punctum’ barthesiano, pois eles implicam num olho de humanidade na coisa que não caberia aqui. O que Deleuze encontra em Vertov é um olho “que não se submete ao tempo, que venceu o tempo, que acede ao negativo do tempo, e não conhece outro todo senão o universo material e sua extensão” (Deleuze 1985, 107): olho que gruda na matéria como substância mesma. O desafio é grande e Deleuze o encara de frente ao falar do documentarista soviético: trata-se do meio, que é o cinema e o filme, como um ‘programa materialista’. Seria o próprio “em-si da imagem”, para além de qualquer marca de corpo ou existência: “o que Vertov materialista realiza através do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*: o em-si da imagem” (Deleuze 1985, 107); descentramento da imagem-substância que requer estilo, requer obra-filme e, no caso de Vertov, principalmente, encenação (mise-en-scène) pelo ‘sujeito-montador’ – aquele que possui experiência da montagem fora da tomada. Abertura que Bergson não viu, ou não reconheceu, no cinema. O ponto câmera na tomada, quando é cena, deve adquirir espessura própria, deve ser cinema-filme, para se cristalizar, apesar do esvaziamento bergsoniano do encontro. Assim, luta para ser mergulho de-si no de-outro, antes

carne, agora coisa, buraco, apenas imagem que pode escorregar até ao ‘em-si’ dela mesma.

O encontro da carne na câmara, o tato-câmara, ou a imagem-câmara tato, marca a diferença na subjetividade que funda a *a-encenação*. Constitui-se quando o corpo se aproxima em demasia e se confunde na flexão do próprio maquinismo. A este ponto, o Deleuze bergsoniano tem dificuldade em chegar e se fixa antes. Para ele, é a imanência da substância (o ‘em-si’ da imagem vertoviana) que serve de alimento à tomada, não sua experiência. No entanto, a encenação documentária, inclusive quando *a-encenação*, fica próxima ao corpo, aquele corpo polimorfo da *mise-hors-scène* lyotardiana. O contato com o dedo, a pele, as entranhas, talvez exista pela tomada numa forma mais ‘gorda’ da que supõe o esvaziamento da experiência na subjetividade pós-estruturalista. Com suas ‘pulsões espalhadas’, Lyotard tem perto a figura do corpo cinematográfico ‘háptico’, conforme o descreve Laura Marks em *The Skin of the Film – intercultural cinema, embodiment, and the senses* (Marks 2000). Neste livro, Marks analisa de maneira pioneira a encenação sensitiva no cinema documentário. Segue os passos traçados por Vivian Sobchack nos ensaios coletados em *Carnal Thoughts – embodiment and moving image culture* (Sobchack 2004). O eixo da análise de Marks gira em torno da distinção estabelecida entre ‘visualidade ótica’ e ‘visualidade háptica’, como forma que tem o sujeito-da-câmara de aproximar-se do mundo para tocá-lo. Trata-se de encenação que estira ao máximo a corda da experiência corporal subjetiva do maquinismo câmara. A *a-encenação* tátil instaura a dimensão aquém do olhar, através do que certa fenomenologia chamou de ‘carne do mundo’ – momento em que a presença do toque traz a experiência sensitiva para dentro do maquinismo da câmara, fazendo imagem num *quiasma* maquínico, se assim podemos nos expressar. É terreno próximo à experiência conforme descrita no último Merleau-Ponty trabalhando a pintura (Merleau-Ponty 1961, 1964). O recorte tátil certamente pode intuir, instaurando a sensação. Passa por fora da pegada do sujeito-da-câmara que carrega, em sua encenação (em geral construída), a enunciação assertiva/prescritiva do documentário clássico. Quando desemboca na *a-encenação* háptica, o sujeito-da-câmara tátil tem, em seu núcleo, a afirmação de um ‘outro’ de si enquanto mesmo. É fissura aberta e afirmativa sobre o campo subjetivo do corpo que se toca – toque a si pelo dedo, toque da própria pele como carne do maquinismo de um sujeito-da-câmara que agora ‘sou’, ele, um ‘eu’ (Nancy 2015).

Na *a-encenação*, portanto, o paradigma do saber é engolido no universo sensorial que emerge nas formas da intuição. O sujeito-da-câmara é só sensação e pele, a fala se abre na voz fílmica. Marks, seguida por Jennifer Barker (2009), descreve de que maneira este sujeito-da-câmara ‘háptico’ se encontra além das asserções prescritivas, próprias ao sujeito de saber do documentário clássico

ou educativo. Respira-se, nestas autoras, a virada epistemológica aberta na sensibilidade pontyana do mundo, ainda sem a volta adicional do parafuso que leva o corpo para o além-mar deleuziano. Lá, ele se abrirá naquela substância metafísica das coisas na qual Deleuze respira à vontade. A visão de Marks, do que chamamos *a-encenação*, namora o ponto cego deleuziano, mas consegue ficar aquém. Descreve, em longa parábola, o encontro do corpo-câmera através do toque háptico. É onda que, por poder fraccionar, se deixa absorver na fissura que o corpo traz como marca no mundo das coisas e de outrem: onda que, ao bater, abre-se sobre o quiasma fenomenológico e sua cicatriz, ainda na presença. O choque do toque da pele-câmera permite a proximidade excessiva que a câmera háptica necessita para revelar, não para instruir. E assim, submerge o horizonte da enunciação fincada na posição educativa-instrucional. A onda sensitiva desloca a posição na cena, ocupada nos enunciados da ‘épistémé’ iluminista e do encadeamento da razão (o discurso das asserções documentárias): ‘épistémé’ do saber que joga o outro de dentro de mim para fora, no exterior, para se tornar objeto de entendimento derivado da identidade. Mundo dele que vira meu, existência dele que é meu pensamento, que, logo, existe.

Na *a-encenação* tátil, a identidade é levada de roldão e a diferença se instaura. *Quem* é a encenação? Trata-se da pergunta correta que designa o ‘de-perto’ excessivo da diferença, a vontade que instaura e define. O retorno da coisa ainda reside, mas partindo de mim, pois já sou intervalo. É nesta resiliência da residência que a *a-encenação* se funda, outro na fresta, fissura na esquelha. O sujeito hidrogenado pela potência de um ‘efeito-sujeito’ do dispositivo é desconstruído como mecanismo – surge agora em espuma que instaura uma densidade capaz de tocar o mundo, mãos ou mente, com intensidade diferencial, criando uma subjetividade descentrada poderosa. De tão perto ocupa o todo na coincidência – e consegue sobrepor-se por ‘de-fora’, como avesso e sem negação. E podemos citar em exemplo alguns cinemas que se efetuam nas posições da *a-encenação* documentária, aos quais caberia uma análise fundada no conceito conforme desenvolvemos neste ensaio: os filmes com explícita proposição sensitiva do Sensory Ethnographic Lab, particularmente Lucien Casting-Taylor (*Leviathan*, 2012); a encenação de uma sensação que se quer ‘prática’ em Harun Farocki (*Images of the World and the Inscription of the War*, 1988); a formas da *a-encenação*, respirando na extensão tensionada de Pedro Costa (*No Quarto da Vanda*, 2000); as tentativas iniciais de mistura em Trinh Minh-ha (*Surname Viet Given Name Nam*, 1989); os delirantes deleites do primeiro Stan Brakhage sensorial (*Water Window Water Baby Move*, 1959); o experimental na pulsão erótica solta de Carolee Schneeman (*Fuses*, 1965), a sensibilidade da sensação das coisas em Ernie Gehr (*Rear Window*, 1991) ou Cao Guimarães (*Da Janela de Meu Quarto*, 2004); a dimensão tátil incidente do grupo Teia, particularmente a sensação do feminino em Marília Rocha (*A Falta*

Que Me Faz, 2009); algumas obras de Eduardo Coutinho, em particular os dilemas maneiristas e o jogo com o dispositivo em *Jogo de Cena* (2007); as brincadeiras do mockumentary radical, pelo credo da mentira, em Rodrigo Siqueira (*Terra Deu Terra Come*, 2010); a encenação da diferença na antropologia de Andrea Tonacci (*Serras da Desordem*, 2006), o cinema compósito de Ardiley Queirós (*Branco Sai, Preto Fica*, 2014); os jogos de Gabriel Mascaro (*Avenida Brasília Teimosa*, 2010); as pioneiras narrativas da sensação no modo ensaístico de Chris Marker (*Sans Soleil*, 1983); a primeira pessoa conforme de Agnès Varda (*Les Plages de Agnès*, 2008); o esgarçar progressivo de Ross McElwee (*Photographic Memory*, 2011); a poética da banalidade em David Perlov (*Diário 1973-1983*, 1983), as intuições carregadas de Chantal Akerman (*No Home Movie*, 2015); a inédita flexão fílmica autobiográfica de Jonas Mekas (*Walden: Diaries, Notes & Sketches*, 1969); a estética dos arquivos fechados no de-dentro do ‘para-si’ em Péter Forgács (*The Maelstrom – a Family chronicle*, 1987); as oscilações da mise-en-scène já precoce fissura da diferença em Jean Rouch (*Moi, un Noir*, 1958), os areais movediços da encenação em Abbas Kiarostami (*Close Up*, 1990), a liberdade afirmativa da representação no Peter Watkins de *La Commune* (2000), os mergulhos no em-si de Robert Kramer em *Route One/USA* (1989) – e outros diversos artistas documentaristas que enunciam através dessa voz (o ‘megaenunciador’ documentário) que intui num modo de emissão (a enunciação fílmica), fazendo oscilar pela diferença o ponto da encenação. E assim a sensação do maquinismo câmara pode então ser puxada até a *a-encenação*.

4. A contração do corpo na cena

Existe uma imensidão à qual a subjetividade desdenhada pelo pós-estruturalismo aspira, mas que bate cabeça ao se levantar. É quando esse ponto esgarçado sente o teto muito baixo. O ponto do teto está lá e nem todas as sensações vão fazer abri-lo. Pode-se argumentar que a matéria tem qualidade, é dura, e a cabeça mole no teto baixo mostra a evidência que a carne dói. O sujeito que se ergueu só pela corda da potência balança no credo que pode ir além do cobertor curto do corpo. A inspiração merleau-pontyana de Laura Marks oculta a sombra que exerce em seu livro o arcabouço tipológico de Gilles Deleuze. Marks situa-se à vontade no campo da fenomenologia, mostrando sua proximidade com Vivian Sobchack e Merleau-Ponty. De outro lado, a força gravitacional do fascinante buraco negro deleuziano não demora a se fazer sentir. A afirmação do corpo na comutação com o mundo abre cruzamentos para o horizonte do culturalismo e para a teoria de cinema feminista, produzindo uma demanda de valores que oscila ao largo da potência, quando não a rebate de modo reativo. Não estamos falando de um corpo em geral, um corpo em abstrato, mas de um corpo situado. É um corpo histórico e, particularmente, um corpo de gênero que lida

com forças sociais. O trabalho de Linda Williams (1969) aqui tem presença forte. É citado em referência por elaborar a questão da espectralidade cinematográfica como ‘encorpação’, corpo contextualizado em sua condição de gênero face à representação ‘hard core’. São apontadas as demandas do corpo “formado pela cultura” e pela existência (implícitas em Merleau-Ponty e realçadas nos desenvolvimentos da fenomenologia nesta direção – em Sobchack, por exemplo).

A proximidade com o horizonte dos estudos culturais, em seu ponto de contato com a fenomenologia corporal de Merleau-Ponty, traz certo distanciamento do universo em recuo (preso na imanência) da sensibilidade deleuziana. Permanece a representação do embate com a percepção. Sensações e afetos, e também as ações, agem e comutam sobre a matéria-mundo: embate marcado de cores que trazem, sem traumas, um humanismo iluminista de fundo. É evidente que a subjetividade grossa e densa, por assim dizer, das demandas do culturalismo (e sua adequação ao quadro existencialista no qual respira a fenomenologia de Ponty), tem dificuldades de interagir com o não humanismo (o anti-humanismo?) deleuziano. Esse não humanismo quer jogar fora a canga (o peso da consciência) pelo estrangulamento do corpo e da experiência – vistos como densidade de um sujeito (densidade subjetiva) que se abre no mundo, mas aprisionado por valores reativos – e, portanto, nihilistas.

Estas contradições são percebidas: “Deleuze acha a fenomenologia particularmente inadequada para entender o cinema, frisando a objeção de Merleau-Ponty que o cinema cria um mundo que extrapola a percepção natural, enquanto a fenomenologia foi modelada a partir da noção de percepção natural” (Marks 2000, 150). Na realidade, o retrato está aqui um pouco torcido e, seguindo o horizonte esboçado por Vivian Sobchack, o último Merleau-Ponty (particularmente o da obra póstuma *Le Visible et l’Invisible* e também o de *L’oeil et l’esprit*) foi bem aproveitado por Marks para encontrar a teoria do cinema, através do horizonte da percepção como fissura em ‘quiasma’. O encontro com a sensibilidade pontyana bate nas flexões da experiência estética do sujeito, indo além de qualquer concepção estreita de uma dimensão ‘natural’ da percepção. Existe uma força de afirmação que o ferramental conceitual deleuziano quer impor sobre a fenomenologia – um jeito de deslocar as mediações da subjetividade do campo presencial – e, assim, retirá-lo do corpo gordo das sensações e da percepção, do peso da existência, sem ter que passar pelo método da ‘redução’. Talvez se possa, efetivamente, enxugá-lo, numa linha bergsoniana, a rebatimento de imagens. Talvez esse esvaziamento que estrangula o campo subjetivo reduzido a contrações, inclusive quando ancorado na carne, seja uma forma de liberação para a afirmação. Há, no entanto, um preço a pagar.

Em sua análise do documentário háptico, Marks não vê, ou não quer aceitar, esse deslocamento que impõe uma filosofia que desconfia da práxis e suas cobranças, centrada na valorização, pela elegia, da potência. Marks usufrui o bônus de um tentador arsenal conceitual para trabalhar com o cinema háptico, sem querer carregar o ônus de abandonar a subjetividade pesada e centrada, que as exigências do pragmatismo culturalista demandam. E, no frígido dos ovos, sua inclinação cai para o campo fenomenológico, na maneira que possui de incorporar o culturalismo. Nessa trilha, o encaixe no pragmatismo propositivo surge naturalmente para a autora. O diagnóstico que fornece para o degrau entre Deleuze/Bergson e a crítica à fenomenologia é claro: “Deleuze duvidou da utilidade da fenomenologia para entender a percepção argumentando (para explicar de uma forma simples) que a fenomenologia privilegia a consciência sobre o mundo (‘raio de luz que retira as coisas de sua escuridão originária’), enquanto para Bergson (e Deleuze) consciência e mundo, isto é, a imagem, são indistinguíveis” (Marks 2000, 151).

O corpo está no Deleuze bergsoniano mais recuado e afunilado, contraído, do que Marks quer admitir. Ele parece ser ponto na superfície da experiência, ou da percepção, sobrecarregado de memória que é imagem propriamente, imagem percepção que ainda circula ancorada no espaço, ou imagem tempo – que o cinema tem o potencial particular de conceitualizar em sua arte –, quando é liberta pela intuição, adequada ao absoluto de uma diferença que se afirma qualitativa. Por mais que se queira esticar o corpo para estar presente na sala, compartilhando uma espécie de serviço de ‘buffet’ em que se retira o que se quer (a figura é de Marks, que menciona, como compondo o serviço de buffet, a expressão da história, as demandas de gênero, o trauma, a culpa, a ‘experiência individual’), as demandas batem na parede do ‘sujeito-ponto reduzido’, a percepção (a imagem-percepção) contraída do pós-estruturalismo. Afinal, trata-se de um sujeito que é só vetor-imagem e que traz a percepção na coleira do tempo, em substância sempre renovada e adiada: vetor puxado na ‘memória pura’ que se afunila até tornar-se ponto, na ponta da contração, em contato com o mundo. Corpo-imagem, broto estalando sobre uma matéria temporal infinitamente densa e múltipla, que só a intuição (e o cinema abre uma trilha nessa senda) apreende e abre pela diferença renovada que pode fazer a duração retornar (se desse modo tiver força e vontade).

Jean-Luc Nancy é um autor inspirado em Derrida que trabalha bem a questão do corpo no horizonte pós-estrutural. Confessadamente, ressent-se da âncora pesada do ‘quiasma da carne’ e busca nuançá-la, enquanto “superfície de múltiplas dobras da ex-posição ou da ek-sistência” (Nancy 2015, 43). ‘Ex-posição’ é conceito que designa a potencialidade de coisa do corpo, se expondo no ‘de-fora’. É o que marca, no fim, uma ‘posição’, uma ‘ex-posição’

do corpo em virtualidade, suspensão renovada do virtual que é potência, e sofre a contração de um átimo ao se atualizar. Trata-se de reduzir a existência, esse lastro pesado da presença, e a amortecer em múltiplas dobras, fragmentando sensações no espírito que ainda as possa sintetizar. O contato faz do quiasma um vórtice em abismo, para entrelaçar um ‘de fora’ que roda em torno de si com um ponto cego ao fundar a interioridade. Nancy faz o círculo sem querer submeter-se à densidade interior, existencial, da carne. Existe uma hipertrofia da sensação sintetizada pelo sujeito, até à anulação do ponto que contrai. Desenvolve assim a figura do ‘tato-pele’ como experiência de um ‘si’ excessivo, que não pode mais se conter no contato, pois transborda sempre fora dele: “esse quiasma da carne, tão bem descrito pelo fenomenólogo mais perspicaz do corpo [provavelmente refere-se a Merleau-Ponty] não deve nos deixar esquecer que nosso entrelaçamento com o fora nos tornou inteiramente expostos até no mais íntimo. O ‘dentro’ não está em nenhum lugar a não ser entre o fora e o fora, e esse *entre* (...) não está por fim em si mesmo, mas num outro *fora*” (Nancy 2015, 43, grifo original). E define a superfície como um ‘fora interno’, não um ‘foro interno’. O fato é que Nancy encontra guarida, e diálogo, no conceitual de Derrida (Derrida, 2000) para trabalhar o corpo. Derrida, filósofo da década de 1960 que viveu o início do século XXI, estabelece complexas mediações (inclusive em termos éticos) necessárias para se descer sobre a questão do tato e do corpo, buscando estabelecer valores da doação originária que envolve a intersubjetividade de ser com outro (ou ‘outrem’).

5. Cena da memória pura em Deleuze

Na visão deleuze-bergsoniana, portanto, a aderência entre imagem e consciência (as imagens percepção e as imagens memória), na substância que é o corpo-imagem, reduz e estrangula a subjetividade em recuo da percepção. São reduções progressivas que Deleuze opera, cada vez mais rarefeitas, conforme avança o quadro diacrônico evolutivo da estilística cinematográfica apresentado em *Cinema: A Imagem-Movimento* e em *Cinema: A Imagem-Tempo*. Descreve-se o cinema como se, nas palavras de Paul Douglass, relacionando o filósofo com o vitalismo bergsoniano, “fosse uma forma de vida desenvolvendo sua própria ‘consciência histórica’” (Douglass 1992, 380, aspas no original). É boa a ideia do cinema como uma forma de vida compósita, respirando suas sensações na duração do maquinismo. Assim, cinema vibra e é sensitivo, intui e pensa, ou melhor, conceitua. Seria uma mistura alienígena de durações ‘não humanas’, a-humanas e sobre(super)-humanas. Sobre-humanidade que, diz Deleuze, em um de seus primeiros trabalhos sobre a filosofia que deseja, deve fulgurar para além “de um equilíbrio propriamente humano”. É ideia que, depois, seria reproduzida com brilho no edifício conceitual que arquiteta para

traduzir a intuição do cinema: “Nos abrir para o inumano e para o sobre-humano (*durações* que são inferiores ou superiores à nossa) e ultrapassar a condição humana, tal é o sentido da filosofia – já que nossa condição nos condena viver entre misturas mal analisadas e a ser, nós mesmos, uma mistura mal analisada” (Deleuze 1968, 16, grifo original).

A ferramenta para manipular e descrever a ‘vida’ cinema – que intuiria a humanidade numa mistura de duração de outra potência – é emprestada por Deleuze do grande edifício peirceano, explorando os seus andares da primeiridade, secundidade e terceiridade, em distintas modulações. A terminologia para a descrição da mente\tela da sensação cinema vem daí, do edifício conceitual formulado por Peirce, usado agora para descrever e nomear, embora com recheio que o ultrapassa, não se restringindo à constatação semiótica. Há uma progressão teleológica nos dois livros, *Cinema I* e *Cinema II*: com a modernidade maior coincide a matéria do mundo que os olhos de Deleuze veem ou querem valorizar dentro da ‘épistémè’ pós-estruturalista (se me permitem assim chamá-la). Sua visão da história da filosofia, conforme revisitada em Bergson e Nietzsche, é fundada na impossibilidade da semelhança e na instabilidade intrínseca da extensão à duração, vergando toda a escharpa da espacialização, para afirmar, através da potência e da genealogia dos valores, a multiplicidade de um cosmos composto e misturado pela diferença – que, reciclada, desafia unidade e identidade pelo retorno. Se surge em coerência com o cosmos arquitetado enquanto fonte de uma substância, conforme bebida em Espinoza, é puxada pelo bergsonismo como memória até à ‘virada’, potência do retorno. Assim, vai além de um encontro no enlace com o mundo, debitário da ‘utilidade’, linha que limita a contração da percepção. No final da virada, a duração pode retornar e repetir-se, torcida além da experiência: ‘virada’ da duração pela contração que nos permite pensar (tela que a mente faz da matéria, pela memória) numa experiência que tanto “se alarga, tanto diminui e se restringe” (Deleuze 1968, 18), chegando a um “prodigioso alargamento” que admite “uma percepção pura idêntica a toda matéria e uma memória pura idêntica à totalidade do passado” (Deleuze 1968, 18).

É nessa imagem da tela-mente da memória, engolfando e vergando percepção, que passa o cinema. Ou ao menos as figuras que, na história de sua estética, faz na vida. Pois o encontro figura. Na verdade, o cinema é só a tela alternativa de um ‘outro-mundo’ maquínico que encontra a humanidade no final da rota, sempre partindo dela. É quando necessariamente vira, mistura que é, para onde estava desde o início. A direção final da flecha no filme deleuziano é a modernidade contemporânea e as variações da imagem-tempo que o pensamento cinema (a vida-cinema) faz penetrar na matéria – em forma similar àquela que os modos da

intuição abriram para a filosofia. Em outras palavras, o cinema demonstra, e afirma, o sentido e a possibilidade de uma modernidade renovada e reciclada na filosofia. Este é o débito da filosofia e da ciência com a estética.

É por meio da oscilação entre a experiência concreta das imagens que são duração do sujeito no mundo e das imagens-tempo e movimento da vida-cinema como uma estética que Deleuze conceitua imagens no encontro da substância (ou no encontro de imagens que são substância). Sua filosofia, ao final, acha algo imanente, carregado de pulsão, que roça o cosmos e a exterioridade por fora, que vai pela ‘virada’, no retorno e não na identidade. As formas gasosas, quânticas, indiretas, livres da interação e da comutação, nomeadas ‘representação direta do tempo’, tomam densidade e contorno ao adquirirem figura fílmica-cinematográfica. A imagem é um filme e também o inverso, desde que se compreenda o primeiro movimento. O sujeito deleuziano como imagem é ‘potência de exterioridade’ e o cinema sua parte. Passa no interstício sem ser clivado no pensamento reflexivo, não tem unicidade, identidade de ser no mundo, mas diferença e mudança, adiamento e multiplicidade, abertura e retorno sem fim (sem morte) pelo cosmos.

Com a memória estilhaçada até ‘memória pura’ (junção da vida toda que passa nos ‘cortes móveis’) vergando a percepção, os fragmentos explodem e figuram no caleidoscópio de categorias (aquelas do ferramental peirceano) que a experiência estética diversificada do cinema arquiteta na multiplicidade das durações e sensações. O filme do cinema é boa matéria para figurar a consciência e o que dela, intuição da multiplicidade, extrapola enquanto sensação. Para tal, o cinema cria conceitos em sua maneira de transcorrer, de fluir na duração, conceitos que aderem, ou melhor, intuem as sensações da duração. Fazem parte de um todo aberto e fissurado na multiplicidade, iminência do cosmos que avança e recua nestas contrações. Enquanto arte temporal, agarra e torce a duração por fora, virada nos planos e nas tomadas fílmicas, facilmente transbordando do campo estreito das reações sensorio-motoras. Serve em horizonte ideal para a descrição dos estados moleculares gasosos da comutação em suas contrações, aqui chamadas de encenação: sensação da consciência, força da vida, potência de conceito. São o horizonte da virtualidade do cosmos e da substância que fulgura, ilustrada pela metralhadora classificatória da semiose peirceana carregada nos ombros de um Deleuze cinéfilo, fascinado com o amplo leque estilístico que a cinematografia oferece em suas expressões diretas de torção e viragem na abertura de uma diferença renovada. Achatado, reduzido, o campo subjetivo e seus afetos podem agora vibrar livres na visão deleuziana. São vontade, potência que liberta, estão ‘empoderados’ na inédita configuração na qual aparecem dilatados, com a contração estética do cinema lhes

conferindo substância. É uma ampla virtualidade, potente de viragem, instaurada para dar valor à diferença. É expressa em afetos e sensações, no modo afirmativo da *crença*, não apenas crédito de verdade. Surge além da necessidade, na correlação do múltiplo, afirmação de jogo de dados do devir, indeterminação radical que funda o virtual. São estados que desafiam uma intencionalidade ainda presa na rede (na teia de aranha) do entendimento que se debate na dialética do ser e do nada, do mestre e do escravo. Surgem liberando a consciência da identidade amarrada no valor da responsabilidade, acuada pela ação reativa.

6. A contração da sensação na carne, a *a-encenação*

“Então me dê um corpo!”, é o pedido-desafio colocado por Deleuze para a fenomenologia. É que de lá, de onde parte o desafio, simplesmente não há corpo. Há o mencionado ponto imagem-memória na tela/mente, ponto raquítico na convergência com o mundo, ponto de uma percepção reduzida. Não há cicatriz (Ramos, 2005). Na outra calçada da rua vibram os parâmetros fenomenológicos que o último Merleau-Ponty inaugura no ‘quiasma’ e que as artes exemplificam tão bem (particularmente, para Ponty, em Paul Cézanne). É o ponto de ‘comutação’, de enlace, no qual Sobchack evolui com agilidade progressiva, desde sua visão inicial do ‘lançamento esportivo’ no mundo pela cinematografia (‘the address of the eye’) (Sobchack 1992), até os ensaios de *Carnal Thoughts – embodiment and moving image culture* (2004). Estes parâmetros (a memória do toque, por exemplo) estão na primeira linha do encontro da fenomenologia com o feminismo e também com o culturalismo.

Embora a memória da imagem bergsoniana não possua um bolso tão amplo, o campo metodológico das categorias que Laura Marks descreve como ‘memória das imagens’, ‘memória das coisas’, ‘memória do toque’ e ‘memória dos sentidos’, estruturam explicitamente seu livro (Marks 2000). Uma fenomenologia da percepção não consegue ser densificada a este ponto e se manter dentro do horizonte do bergsonismo. Então, corretamente, Bergson passa a ser acusado de ‘subtrativo’. E, em tal medida, também é acusado de restringir a vida ao horizonte da resposta animal (não humana em sua integridade), apenas referência de uma grande telamente medular, introduzindo o intervalo do humano no cosmos. Quando a fenomenologia pede mais vida, o atalho da memória amarrada no tempo é pouco para satisfazê-la. Ela quer que se abra a memória, que dela se extraia entranhas, vísceras, carne, para cindilas no humano e descê-las sobre a percepção, dar densidade ao toque. Para chegar ao cinema que respira ao hálito do contato háptico, o sujeito-da-câmera tem de escarafunchar o mundo para além do olhar e do intervalo. Progressivamente, ao querer mais

corpo-câmera, engorda-se o campo da presença para além da percepção absoluta, começando a senti-lo, corpo, como peso – o que o torna irreconhecível ao deleuzianismo bergsoniano. “Então me dê um corpo!”, é uma demanda que não será vencida na medida do desafio, porque foge do leito no qual é colocada.

O campo das ‘memórias corporificadas’ só pode ser atingido porque antes se tornou denso. É carne de corpo e não somente imagens frias, desencarnadas numa ‘memória pura’ que volteia em si, buscando ponto de passagem para condensação num corpo-imagem sem extensão, comido pela grande hélice da duração. Ao contrário, é encarnação, literalmente, de um corpo que vive as repercussões das sensações atuais, embora ainda que virtualidades num rodado. Um corpo que se debate nas dimensões do traumático e do excesso, do horror e do abjeto, do leite e da exuberância, do desejo – é um corpo que quer poder a extensão, que se agarra a qualquer galho solto quando o presente é dilatado. O presente é aquilo que dói, aquilo que arde, a cicatriz. Pode expandir e ficar preso num disco riscado, que cresce e cresce, sempre na repetição, contraditoriamente igual e sem sair do lugar. Quando quer virtualizar não lança, ou se lança atrapalhado pelo trauma, trambolho pesado. Adia e dilata – é um retorno, mas no modo que cinde e ancora. O presente, quando longo, quando plano-longo, pode se ‘ex-tender’ na maneira que tem de estender e negar o tender (no sentido de projetar). Ele se enrosca e cresce num fluir que engasga na duração: corcunda de camelo não atravessa agulha de donzela. É boa a figura de um corpo memória que se alonga, multiplicado nas miríades de uma percepção que avoluma – e não resolve. Mostra de que modo as demandas da necessidade, do trauma e da intensidade tornam a tomada difícil de carregar.

O corpo da fenomenologia contemporânea, flexionado no culturalismo, tem gordura para queimar na experiência. Tem substância própria que adquire ao usar seu ferramental para desatar, no mundo, a ‘cicatriz da tomada’. Surge no sujeito-em-cena, na sua ação\expressão em comutação, enlace, com o sujeito-da-câmera. Encena uma interação mútua, ancorada. É corpo aberto no quiasma da tomada, ferida fenomenológica que toca, conforme mostra a reflexão de Sobchack, Marks, Barker, David MacDougall (2006) e outros. Há certamente contradição na tentativa de deslocamento conceitual que essa fenomenologia, feita nas bordas do pós-estruturalismo, quer instaurar. Contradição da qual não fugimos ao imaginar uma práxis da tomada. É por aí que se tenta fazer cumprir as demandas do culturalismo (ou ainda do marxismo) quando se pede uma práxis do varejo, com preocupações pragmáticas normativas imanentes. A *a-encenação* para fugir neste espaço, sem se deixar aprisionar, teria de abrir-se no limite do tato que funda a ação, mas pelo lado da sensação. Seria necessário fundar uma instabilidade que permeasse de diferença as formas de comutação na tomada. Uma

diferença que não ficasse presa à consciência, a seu peso, às armadilhas que a dialética cria para a retenção da ação como força puramente reativa. A *a-encenação* só sobrevive na fluidez da multiplicidade como potência que impossibilita o fechamento epistemológico nos enunciados assertivos ou reflexivos da identidade. A *a-encenação* é intuição de mundo, é pegada lírica. É difícil reduzi-la à densidade de um ponto tela/mente, ou ancorá-la na reação.

Neste sentido, é inevitável sentir como estreita a contração do intervalo nas fronteiras da experiência da subjetividade descentrada, sugada num funil temporal. O tempo, com sua gravidade toda concentrada na memória, pesa demais, e o presente fica preparado só para ela, viragem do retorno na contração da potência. Assim, ele não é mais aquela enormidade que a experiência conhece bem na vida (pois ela demora e é vazia), na qual o fluir, para nossa exasperação, ganha da duração. Não parece o presente que se sente na tomada, quando a cena se inicia como intensidade e trauma: enormidade da vida e assomo da história. Esse encontro com o ‘mundo material’, que, na descrição de Bergson, transcorre em ‘sistema de imagens’, traz consigo a marcha reduzida da subjetividade: “Considere este sistema de imagens que se chama mundo material. Meu corpo é uma destas imagens. Em volta dessa imagem se dispõe a representação, quer dizer, sua influência eventual sobre as outras imagens” (Bergson 2012, 58). Deleuze vê o cinema articulando o encontro que é esta representação, imagem medular reduzida a tela fina. Quer-se assim evitar a cicatriz que funda a tomada, frisar um sujeito (sujeito-da-câmera) fechado no campo absoluto da memória, como uma imagem interior e anterior (coisa fora de mim-presente, embora só por mim), contraindo o tempo na duração até explodir a extensão.

No entanto, a experiência dilatada de um presente alongado é a própria arte do documentário, como cena da tomada. E o é, particularmente, quando o peso da encenação e dos embates na tomada fazem que a potência do retorno seja remetida para lá, tomada, no espaço da contração. É o que faz um documentário propriamente documentário. Denominamos, por isso, ‘*a-encenação*’ documentária a dimensão intuitiva da experiência que vem confirmar-se no filme e pelo filme. Nesse ponto, o sujeito-da-câmera em cena, o sujeito-da-cena, escorrega pela circunstância da tomada e pode dilatar a duração, esticando-a como forma de presente que equilibra em seu corpo, até chegar no espectador. É a diferença qualitativa deste modo de chegada que importa. A intuição documentária, na virada ‘filme’ que a inaugura desde a tomada, compõe a multiplicidade compósita que encavala a diferença como memória do espectador. O que Bergson chama de ‘memória pura’ é a virtualidade da tomada. É quando a tomada olha para o filme e, desde lá, ‘tomada’, recebe o espectador que se lança. Pois ele, espectador,

também é pela imagem-câmera que em sua diferença assim permite. Algo que pode vir de lá para cá, e vice-versa, como num punctum aurático, ponto da ‘tela-mente’ contraída no mundo como imagem-cinema que faz sua ‘aparição’: “única como distância, por mais próxima que esteja”, como queria Benjamin. Na tomada da *a-encenação*, a memória absoluta traz o filme simultaneamente em sua cicatriz e, antes dela, já parte, flexibilizando-a. Ela parte, respondendo para assim poder receber, pois tem marca de vida e nela enrosca, misturando-se a um ‘de-fora’ maquínico/tecnológico feito sensação. Esse o ponto que devemos realçar se quisermos pensar na qualidade diferencial das imagens com tomada, as imagens-câmeras. Conseguem-se assim se mesclar uma monótona extensão gota-a-gota da circunstância presente (que pode ser também intensa e curta, ou traumática) a um vai-vem flexível de fluir que pode fazer plural na duração.

Por isso a duração que dilata, estica e puxa é gosma que aprisiona. Extensão que passa, que é, pelo seu modo, ser como durar. Se a angústia surge em afeto determinante do ser-aí (Heidegger 1969), seu estatuto deve à marca da vida que gruda na extensão, em sua adesão lerda e pegajosa de transcorrer que passa para morte, na direção de um final (pois caminhar para morte é caminhar para o final do plano, como queria Pasolini). E ela, vida, ao passar para a morte, fundaria o modo transcendental da arte (o ponto do ser) que o deleuzianismo não digere, quando não seja retorno. De toda a maneira, a contração da câmera, engolida pela percepção na circunstância, tende a dilacerar e dilatar o ponto-tela do bergsonismo. É imagem dura e reflexa e quando bate no fundo do poço dói, pois traz a marca (o traço) da matéria viva. Na intuição da tomada pelo filme, as sensações se configuram pelo corpo que está no mundo, aberto na cisão a que chamamos *a-encenação*. É experiência de uma multiplicidade que nela se desloca para o exercício da arte do cinema, encontro que faz sua diferença.

BIBLIOGRAFIA

- Barker, Jennifer. 2009. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Los Angeles: University of California Press.
- Benjamin, Walter. 2002. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” (Second Version, 1935). In *Selected Writing*, Vol. 3 (1935-1938). Cambridge: Harvard University Press.
- Bergson, Henri. 1939/2012. *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: PUF.

- Carroll, Noel. 1983. "From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film". *Philosophic Exchange* 14(1): 7.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinema. A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- . 1990. *Cinema. A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- . 1968. *Le Bergsonisme*. Paris: PUF.
- Derrida, Jacques. 2000. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.
- Douglass, Paul. 1992. "Deleuze's Bergson: Bergson Redux". In *The Crisis in modernism: Bergson and the vitalist controversy*, Paul Douglas e Frederick Burwick, xx-xx. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hansen, Miriam. 2008. "Benjamin's Aura". *Critical Inquiry* 34(2): 336-375.
- Heidegger, Martin. 1969. *Que é metafísica?* São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Lévinas, Emmanuel. 1991. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Éditions Grasset.
- Liotard, Jean-François. 2005. "O Acinema". In *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. I, Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Ed. Senac.
- . 1979. *La Condition Post Moderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- . 1986. *Le post-moderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc. 2015. *Corpo, Fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Nichols, Bill. 2005. "A Voz do Documentário". In *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. II, Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Ed. SESC.
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- MacDougall, David. 2006. *The Corporeal Image – Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1961. *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- . 1964. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.
- Oudart, Jean-Pierre. 1969. "La Suture I e II". *Cahiers du Cinéma* 211 e 212, abril/maio 1969.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2005. "A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem intensa". In *Teoria Contemporânea do Cinema-documentário e narrativa ficcional*, Fernão Pessoa Ramos (org.). São Paulo: Ed. Senac.
- . 2012. *A Imagem-Câmera*. Campinas: Papirus.

- . 2013. *Mas Afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Ed. Senac, 2ª Ed.
- Rodowick, David. 2010. "The World, Time". In *After Images of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, David Rodowick (org.). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2010.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye – a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2004. *Carnal Thoughts – embodiment and moving image culture*. Los Angeles: University of California Press.
- Williams, Linda. 1989. *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press.
- Winston, Brian. 1983. *The Documentary Film as Scientific Inscription*. In *Theorizing Documentary*, Michael Renov. New York: Routledge.

Recebido em 22-12-2017. Aceite para publicação em 13-4-2018.