

A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard

Diego Damasceno

Investigador independente
dgdmscn@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0196-2282>

RESUMO Este artigo examina de que modo o conceito de figural, segundo o desenvolvimento dado por Jean-François Lyotard, está presente na teoria contemporânea do cinema. A partir de uma recapitulação sintética da conceituação do figural feita por Lyotard na obra *Discours, figure* (1973), o artigo descreve como se configura o interesse de Jacques Aumont na possibilidade da imagem pensar; o de Nicole Brenez na autonomia da imagem em relação à realidade; o de Philippe Dubois em fazer uma tipologia de instâncias de sentido da imagem; o de D.N. Rodowick no figural como conceito historiográfico; o de Jacques Rancière na natureza da narrativa cinematográfica; e o de Fernão Pessoa Ramos em uma modalidade particular da encenação documentária. Complementam a exposição teórica exemplos de análises fílmicas que tanto dialogam com os problemas levantados pela teoria do figural quanto derivam, abertamente, das possibilidades para o pensamento da imagem fílmica trazidas pelo conceito.

PALAVRAS-CHAVE Figural; figura; representação; teoria do cinema; Jean-François Lyotard.

Introdução

Este artigo visa delinear o diálogo que teóricos contemporâneos do cinema têm estabelecido entre a filosofia e as artes, por meio do exame e do emprego do conceito de *figural*, tal como o define Jean-François Lyotard no livro *Discours, figure* (1973) em formulações teóricas pertinentes à natureza da imagem fílmica. Embora o cinema seja um

assunto marginal na filosofia de Lyotard,¹ entendemos que o seu conceito de *figural* se tornou uma chave importante para a abordagem de questões cinematográficas que não são contempladas por outros contextos teóricos e que ganharam relevância nas últimas três décadas. O intuito deste artigo não é formar uma teoria *figural* do filme unificada e, sim, demonstrar quais perspectivas para a análise fílmica são abertas quando se identificam similaridades entre as questões que o conceito lyotardeano coloca e algumas das principais questões em torno das quais a teoria do filme se desenvolve.

O conceito de *figural* e os problemas relativos à linguagem, à percepção e à arte que Lyotard discute em *Discours, figure* tornaram-se parâmetros de diversas teorias do cinema nascidas nas décadas subsequentes à publicação da obra. Reflexões originais sobre o estatuto da imagem fílmica de autores como Jacques Aumont, D.N. Rodowick, Nicole Brenez, Philippe Dubois, Fernão Pessoa Ramos e Jacques Rancière surgiram na esteira do pensamento de Lyotard e abriram novas frentes de abordagem da imagem fílmica. Essas abordagens consideram de particular importância a dimensão plástica do filme e as relações entre a legibilidade, a visibilidade e o inconsciente na apreensão das imagens fílmicas.

Não pretendo esgotar os trabalhos sobre o *figural* no cinema. Este artigo foca autores cujo trabalho não se limitou a transpor para o campo dos estudos fílmicos as ideias de Lyotard, mas concebeu, franca ou indiretamente, o *figural* como um conceito próprio da análise fílmica. Assim, a discussão abordará como se configura o interesse de Aumont na possibilidade de a imagem pensar; de Brenez na autonomia da imagem em relação à realidade; de Dubois em fazer uma tipologia de instâncias de sentido da imagem; de Rodowick no *figural* como conceito historiográfico; de Rancière na natureza da narrativa cinematográfica; e de Ramos em uma modalidade particular da encenação documentária. Embora o objetivo do artigo seja a exposição teórica, ele também contempla exemplos de análise fílmicas realizadas pelos próprios autores analisados.²

¹ Afora uma única menção em uma nota de rodapé de *Discours, figure* (Lyotard 2002, 375-376), são menos de dez os artigos de Lyotard sobre o cinema. Uma bibliografia desses escritos está em Graham Jones e Ashley Woodward (2017).

² O autor deste artigo realizou análises de filmes brasileiros originadas no seu próprio entendimento do *figural* como parte de sua tese de doutorado. Naquele trabalho, foram discutidas, sempre a partir do *figural*, a

O fato de haver abordagens tão diversas do cinema que dialogam com o figural é, em si, um indicador da relevância do conceito para os rumos da teoria do cinema praticada hoje e também para o entendimento de uma parcela significativa da produção cinematográfica contemporânea. A exposição das diversas abordagens não tem por objetivo formular um conceito de figural único que sirva como resumo de todas elas, mas investigar a hipótese de que, deste diálogo em que a teoria do cinema busca subsídios na filosofia para produzir conhecimento sobre as artes, não só as artes e a teoria saem renovadas, mas também a própria filosofia. Isso quer dizer que, eis a nossa hipótese de fundo, a análise fílmica nos parâmetros propostos por essas teorias não só contribui para entender filmes como também para ampliar o próprio conceito de figural, por meio da abertura de novas possibilidades de especulação sobre a relação entre nós, sujeitos, e as imagens.

O figural na filosofia de Lyotard

Para Lyotard, o figural é concebido como uma força pertinente ao fenômeno que impede a sua completa assimilação pela percepção ou pelo pensamento.³ Como tal, o figural se identifica como um modo de

diferença entre personagem e ator no filme *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010); a construção de um “personagem figural” em *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2006); o ator como uma forma sensível em *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004); a criação de um espaço figural na imagem por via do recuo da linguagem e da percepção a um estado bruto em *Aboio* (Marília Rocha, 2005); a constituição do material da película como parte do relato do sentido fílmico e a conversão do filme em matéria de memória em *Vertières I II III* (Louise Botkay, 2014); e as manifestações do figural no texto e na imagem, respectivamente como visualidade e como sensação, em *Silêncio* (Sérgio Borges, 2006). Veja-se Damasceno (2021).

³ O termo *figural* tem uma história que antecede e ultrapassa Lyotard. No ensaio “Figura” (1938), Erich Auerbach trata da “interpretação figural”, um método hermenêutico dos textos judaico-cristãos desenvolvido nos séculos iniciais da Idade Média. Segundo Auerbach, o método foi desenvolvido para consolidar uma leitura do Novo Testamento que não contradissesse os eventos do Velho Testamento. A saída, na maioria dos casos, foi tratar os eventos deste como figuras daquele (cf. Auerbach 1984, 11-78). Em *Le visible et l’invisible* (Merleau-Ponty 1964, 295), o autor emprega o termo figural para designar uma zona invisível que se constitui na medida mesma em que haja o visível. Mais do que isso, importa notar que o filósofo já havia intuído que seria preciso ultrapassar a oposição entre figurativo e não-figurativo para prosseguir sua investigação: em *Sens et non-sens* (Merleau-Ponty 1948, 42), o filósofo considera as possibilidades abertas pela psicanálise na pesquisa sobre o sensível de uma maneira que pode ser identificada àquela pela qual o trabalho de Lyotard se caracteriza. Mas Merleau-Ponty não chega a desenvolver essa ideia premente. Finalmente, em *Logique de la sensation*, estudo da pintura de Francis Bacon, Gilles Deleuze utiliza o termo figural largamente para descrever a operação de neutralização da representação (da imagem figurativa) por uma espécie de deformação visual que tem relação com a sensação corpórea. O figural, portanto, pode ser entendido aí como uma instância em que o que se vê se refere à sensação e não ao significado, e que, como domínio, se opõe à ordem do figurativo. Em Deleuze, a figura é a forma resultante do atravessamento do campo visual por uma força que perturba a representação. Em Lyotard, a sensação é apenas uma das modalidades expressivas do figural, dentre outras possíveis. O figural, para Lyotard, é uma força descrita segundo a atividade do desejo, que se renova aos lances, como uma pulsão, e que estabelece na

intervenção disruptiva do inconsciente em processos discursivos como a significação ou a representação. O figural remete assim a uma forma de relação particular entre a consciência e o inconsciente, entre a racionalidade e o desejo, entre a ordem e a imprevisibilidade. A particularidade dessa relação está em que o figural não é uma antítese do sistema e da estrutura, ou seja, a manifestação pura do caos. Ele representa, na verdade, uma via que corre por fora do dualismo entre razão e irracionalidade. O que o figural permite vislumbrar, como conceito, é tanto a possibilidade de transformação da razão pela ação do desejo quanto a possibilidade de exposição do desejo como energia em estado puro dissociado da função de formação psíquica do indivíduo. O figural é uma força de rejeição: ele tanto resiste aos parâmetros da racionalidade quanto rejeita os imperativos obscuros que formam as pulsões.

É possível situar o figural como uma qualidade da visão. Por meio dela, é possível experimentar as imagens de um modo que transgrida a percepção natural das coisas, processo no qual os estímulos recebidos pelo olho são arranjados em torno de estruturas estáveis e em que forças psicológicas e físicas participam ativamente.

Contra essa ideia, em que a visão é um processo produtivo, Lyotard sustenta que ela incorpora, também, uma atividade regressiva. Ele propõe que a visão, no fundo, é também uma atividade que produz sentido por meio da repressão de qualidades da realidade e sustenta que é em um outro espaço, que não é o da racionalidade nem da percepção assim concebida, que é possível encontrar a realidade em seu estado bruto de manifestação, livre de quaisquer formas de repressão (Lyotard 2002, 179-189). Esse espaço é o domínio no qual se manifesta o figural. Como afirma Mary Lydon (2001, 17), o figural é uma espécie de *arché*: origem ou grupo de condições de possibilidade da formação da realidade. Essa origem não deve ser entendida como ponto de partida, como lugar ou fonte, mas como uma energética que reveste a formação das coisas visíveis e legíveis. O figural é uma energética da formação contínua, portanto, mas também da deformação continuada: ele representa o processo de mudança constante, sem ponto de origem nem de término. Ainda segundo a leitura que faço de Lyotard, o figural é um terceiro

oposição a diferença, inserindo na permanência da identidade a repetição que transforma pela variação (cf. Deleuze 2002).

modo da figuração das coisas pelo sujeito, para o sujeito: ele não é, em si, legível nem visível, mas está associado a um outro modo de atuação do olho. Sua manifestação mais explícita, portanto, não será encontrada na reflexão filosófica, mas na prática artística. Enquanto dimensão ou energia, o figural é invisível por natureza, mas traços do seu trabalho podem ser encontrados na pintura e na poesia (são os exemplos dados por Lyotard) – e também no cinema.

O espaço de atuação dessa força, o figural, é uma dimensão não visível presente na experiência da imagem pelo sujeito. Por que razão não visível? Porque ele ocupa justamente o limiar entre o sensível e o inteligível. Ele não é, porém, um espaço de fronteira ou interseção. Do figural não se deduz a oposição entre o *mesmo* e o *outro*, nem o ponto em que um termina e o outro começa (como na linguagem uma palavra se opõe a todas as outras ou como, no espaço físico, uma figura se afirma pelo contraste com o fundo, sua presença em contraste com a negatividade). O figural não se manifesta na fronteira, ele é a própria fronteira, uma de tipo móvel e processual que encarna o estado da diferença e expressa a heterogeneidade entre o pensamento e a sensibilidade. O figural não separa o *mesmo* do *outro*, ele habita ambos como ameaça da dissolução de suas condições de expressão organizada. Por isso mesmo, o figural é necessário ao compreensível: ele está onde a possibilidade de compreender não existe.

Como força, o figural resiste à consecução da percepção. Ele pode ser entendido como uma energia liberta, não direcionada, não ancorada em uma representação, que atua de modo transgressor nas formas e nas estruturas da visão. O figural desloca a atenção do significado para a camada sensível, não codificável do significante, e associa-se a uma zona de opacidade que resiste na transparência das coisas às ideias.

A potência figural da imagem fílmica

Na imagem fílmica, essa zona de opacidade se evidencia como o lugar de uma dinâmica incessante de renovação. O figural revela uma atividade mesmo naquilo que se apresenta como estático, isto é, na estabilidade das aparências da realidade, das formas plásticas e das formas gráficas. O cinema reconstrói o fluxo da realidade ou por meio da projeção sucessiva de imagens estáticas (fotogramas) ou pela tradução sintética de variáveis como espaço e tempo em imagens (cinema digital). Em ambos os casos, está no seu horizonte a produção de uma imagem coerente, do ponto de

vista formal, da realidade. O conceito de figural permite suspeitar dessa coerência na medida em que sugere que a simplicidade da aparência não corresponde, necessariamente, à complexidade da aparição.

O cinema, como a pintura e a poesia descritas por Lyotard, é uma prática artística que tem o poder de restituir a parte figural do fenômeno, ou seja, as qualidades da realidade que nele permanecem ocultas. Esse processo de restituição é, por definição, um processo de criação, de invenção ou de produção do novo, porque aquilo que se restitui, aquilo que o figural manifesta, embora desde sempre presente, não é conhecido de antemão, ou melhor, não é cognoscível em absoluto. O figural revela o invisível do fenômeno sem mostrá-lo, necessariamente, mas abrindo um intervalo na expressão visual para indicar a sua presença. O processo de revelação dessa espécie de excedente de opacidade, desse resto impensável e imperceptível, que permeia o visível e o pensável, pode ser chamado de figuração.

A figuração refere-se ao processo pelo qual a força figural interfere na percepção das coisas e acaba por aumentar o grau de autonomia da imagem percebida em relação ao seu referente. Nesse caso, a imagem do objeto não corresponde ao objeto como fenômeno natural, não mediado pela câmera: ela traz em si, em seu aparecimento, em sua formação, uma potência de desfiguração do fenômeno e apresenta-se não como versão do referente real, mas como seu outro diferente. Assim, em relação às teorias do cinema de inspiração fenomenológica, o conceito de figural permite questionar em que medida o estudo da imagem cinematográfica por meio das proposições da fenomenologia deve respeitar essas mesmas proposições e em que medida elas devem ser reinventadas à luz das especificidades do próprio cinema, em si mesmo um mecanismo produtor de imagens. Não se trata de questionar a solidez da longa tradição de investigação fenomenológica do cinema, mas de enriquecê-la. Diversos estudos de cinema inspirados no figural fazem essa provocação na medida em que adotam o conceito de figuração.

Figural, figuração e representação

Assim, entendemos a figuração como um trabalho sobre a significação que transforma o sentido da imagem. Nesse trabalho, as regras da significação perdem efetividade. A dinâmica da figuração é um campo de descoberta de novas associações, similaridades e diferenças entre o aspecto da imagem e as formas do mundo. Os valores da figuração

situam-se entre dois polos: de um lado, uma matriz das maneiras pelas quais uma imagem pode coincidir com as coisas (pela forma, aspecto, estrutura, função, comportamento etc.); do outro, os valores que as coisas podem assumir no mundo histórico (valores formais, mas também políticos, socioantropológicos, históricos, simbólicos etc.). A figuração é, em suma, um processo variante, durante o qual a imagem se abre para a virtualidade, e em que relações não normatizadas entre uma imagem e outras, e uma imagem e as coisas do mundo, se tornam possíveis.

A identificação, na figuração, de momentos precisos que correspondam à ruptura com regras da significação e da representação corresponde, na imagem, à descoberta (ou à invenção) da figura. A figura se dá sempre no tempo: ela é a expressão de um sentido possível, nunca definitivo, que se pode retirar da imagem e que se aplica tanto a ela quanto às coisas do mundo. A imagem pensa, nesse sentido, por meios próprios, sempre sobre ela mesma, sua natureza, condições de fabricação, aparência e possibilidades. Mas coloca-se também como meio de pensamento sobre o mundo e sobre o sujeito, justamente porque produz e disponibiliza associações novas, mesmo inesperadas, entre os elementos que a constituem. Se a imagem cinematográfica, seja ela captada pela câmera ou produzida por meios digitais, guarda sempre uma relação com o mundo histórico, a imagem cinematográfica pensante coloca-se como um meio a mais pelo qual o sujeito pode vir a conhecer-se a si mesmo e ao mundo.

Quanto à relação entre o figural e a representação, ela é estabelecida porque ambos os conceitos descrevem modos particulares do pensamento. Nesse sentido, o figural, fundado na sensação (sensível dissociado da consciência) e no inconsciente (ausência do pensamento), apresenta-se como uma forma de pensamento alternativa à representação, entendida como expressão do pensamento racional que inscreve em formas visíveis uma espécie de roteiro de leitura ou um modo de ver e que se funda na articulação profunda entre a visibilidade e a legibilidade. A ruptura desse acordo é o meio pelo qual a imagem pensa, colocando questões. Essas questões manifestam-se como figuras, e essas figuras são modos de a imagem transgredir as regras de ordenação do mundo em legibilidade e visibilidade. A figura é o que leva à deriva do discurso (a presença da figura na linguagem), à deriva da percepção (a presença da figura no campo do visível) e ao trabalho libidinal (a figura como energia transgressora cujo trabalho se assemelha ao do sonho).

Analisar uma imagem a partir do conceito de figural requer descrever as marcas de um trabalho que opera o visível e o legível. No espaço figural, não há fala nem visibilidade, apenas trabalho. Na sua perspectiva, a imagem não registra os significantes de um discurso, ou os contornos de uma silhueta, ela é o traço de uma energia que atravessa um campo e condensa, desloca, figura e elabora formas sem levar em conta o reconhecível (Lyotard 2002, 238). Lyotard entende que essa energia que trabalha se manifesta na própria percepção. O figural seria o espaço aberto pelo movimento dessa energia, cuja liberdade extravasaria a percepção a ponto de impossibilitá-la. Na obra de arte, o figural se manifestaria como extrapolação da tradicional separação entre o legível e o visível, entre o sincrônico e o diacrônico. Para Lyotard, a poesia de Mallarmé e a pintura de Cézanne podem ser enquadradas nessa mesma perspectiva de criação cujo intento é fazer implodir os espaços da linguagem (na primeira) e da visão (na segunda) (Lyotard 2002, 20-24, 60-72).

Como trabalhos artísticos, as obras destes autores fazem uma contribuição teórica para o modelo conceitual do figural. Assim é porque a ideia do figural está associada a uma forma de regressão. No caso do texto ou da representação, trata-se da regressão a um estado não eloquente que se espelha na volta do sujeito a um estágio infantilizado (Lyotard 2002, 273) no sentido radical que Lydon (2001) apresenta: a infância como *infantia*, termo do latim que significa tanto a fase inicial da vida humana quanto (e esse é o sentido mais coerente com a discussão do figural) a incapacidade de falar. Para Lyotard, a manifestação do figural espelha a falta de domínio sobre a faculdade da linguagem; é lógica, portanto, a sua suposição segundo a qual a capacidade de articular elementos gráficos e plásticos, ou seja, a capacidade de ler e de ver, se constroem por meio da repressão ao figural. Dessa maneira, a teoria do figural funda-se em diálogo crítico à ideia da subjetividade assente na capacidade de pensamento. Nessa perspectiva, o figural é reconhecido como o espaço matricial a partir do qual as capacidades cognitivas serão desenvolvidas. Como afirma Lyotard,

é essencial para a problemática cartesiana que a mente parta de um estado de multiplicidade e desordem, que seu primeiro estado não seja geometricamente ótico, mas que lhe seja obrigatório recuperar-se a si mesma da opacidade e da curvatura. (Lyotard 2002, 183; tradução nossa)

Como conceito que orienta uma abordagem da obra de arte baseada na violência face à significação e à representação, o figural revela-se similar à força motriz do sonho, energia que trabalha sobre material alojado na consciência (ideias, memórias e afetos) criando um espaço fantasioso de satisfação. Este é um dos pontos de contato entre Lyotard e a teoria psicanalítica de Freud. Lyotard propõe três formas de atuação da energia figural, três modos da figura que agem sobre a representação de maneiras distintas: violação dos contornos do objeto ou da palavra (*figura-imagem*); desorganização da uniformidade sintética do espaço que ele ocupa pela reescrita de suas leis (*figura-forma*); fornecimento, por meio de pulsões sucessivas e contínuas, de energia libidinal (*figura-matriz*) de modo a desestabilizar qualquer forma de coerência (seja ela lógica ou espacial) (Lyotard 2002, 268).

As teorias do cinema consideradas aqui equilibram-se na compreensão de que o figural é uma força latente, e que é por essa sua qualidade que é possível observar na imagem fílmica, cuja origem fotográfica forja um caráter especular diante da realidade, traços de sua atuação. Uma análise figural do filme se preocupa em discernir de que modo o sentido é deslocado e mesmo modificado quando se considera a correlação de forças entre ordem e desordem, entre estrutura e figural. Alimenta-se precisamente de que haja representação e linguagem estruturando o sentido da imagem. Vejamos agora, de modo resumido, a especificidade do diálogo dessas teorias com o figural.

Figurativo, figurado e figural

O pensamento de Dubois quanto ao figural gira em torno da noção de figura. Em Dubois, o termo *figura* refere-se a um modo particular da significação que se manifesta como ocorrência visível na imagem e que transforma o sentido da representação. A figura seria, ao mesmo tempo, um conceito, uma forma e um efeito (Dubois 1999, 246-247). No todo, a figura é a face do figural operando na imagem, é índice da atuação dessa força transformadora. Por fim, a figura é um evento que remete para um regime de representação que “busca a modulação na estrutura, a diferença na repetição, a invenção na recorrência” (Dubois 1998, 269; tradução nossa). Dessa perspectiva, emergem parâmetros para um tipo particular de análise fílmica a partir do figural. Ela se baseia em uma distinção em três instâncias do sentido chamadas o figurativo, o figurado e o figural. O *figurado* engloba aquilo que na imagem é legível, isto é,

aquilo que convoca a capacidade de se compreender uma língua ou código. O *sentido figurado* deriva da associação entre a imagem e um conhecimento textual exterior a ela. O *figurativo* convoca a percepção, antes mesmo da decodificação. A dimensão figurativa remete para um *ver* e orienta o sujeito a encontrar o sentido na identificação entre imagem e objeto a que ela se refere, isto é, no reconhecimento na imagem de características visíveis desse objeto. O *figural* manifesta a diferença radical entre os dois regimes anteriores: não se trata de identificação (entre imagem e objeto visível), como no figurativo, nem de articulação (entre a imagem e um saber), como no figurado (Dubois 1999, 246-247; tradução nossa). Trata-se antes de um processo interminável, sempre em curso, e por isso o figural é mais associado a um trabalho (de formação e deformação contínuas) do que à realização de um objetivo (imitar ou significar, por exemplo). O figural não apela à capacidade intelectual, mas à sensação; no figural a imagem se evidencia como matéria em plena formação.

A figura é o mecanismo mediador dessas três instâncias: é o *locus* em que elas convivem sem entrar em uma relação dialética de oposição, anulação mútua e síntese. Ela é o ponto de articulação entre o saber, o ver e a energia do figural que tudo transforma. Dubois entende por figural o processo de requalificação das formas perceptíveis por uma força irracional, cuja atuação é similar à cunhagem das imagens oníricas e fantasiosas pela matriz do desejo a partir de conteúdos dispersos alojados no inconsciente. O figural é um trabalho, uma força e um espaço de transformação que requalifica a relação de conhecimento pela imagem. Assim, o traço principal da figura na imagem é o de “remeter a um regime de visualidade que é fluido, modulável, instável, transitório” (Dubois 1999, 246-247, tradução nossa). Segundo Dubois, o que transforma um elemento qualquer do filme em figura é seu modo de aparição, isto é, a encenação em sentido amplo de *mise-en-scène*, *mise-en-forme* e *mise-en-cadre* (Dubois 2004, 55).⁴ Nesta consideração, fica evidente que o figural é inseparável do figurativo e do figurado: um objeto que se torna figura não perde sua função narrativa nem deixa de ser representativo por completo; o que o figural faz é sobrepor sentidos virtuais à atualidade da cognição ou da percepção. Isso é possível porque, segundo Dubois, o figural opera de modo não-linear (no que se opõe ao

⁴ Em tradução livre: encenação, formatação e enquadramento, respectivamente.

modo de organização da linguagem e ao figurado) e não-transparente (diferente do regime figurativo, em que na imagem se vê ou se reconhece o que ela representa); ele está identificado com “a organicidade das matérias, a fluidez dos espaços, as modulações da forma e do informe, os efeitos (poéticos, irônicos, lúdicos, líricos) daquilo que não é do sentido nem da semelhança, mas da força” (Dubois 1999, 248, tradução nossa).

O que a teoria do figural em Dubois vem propor, em suma, é que em toda articulação discursiva há uma instância intersticial, justamente o figural, que ocupa o espaço de interface entre o intelectual e o sensível. O figural, para Dubois, e como em Lyotard, não é um efeito inesperado do discurso; ao contrário, o figural é considerado a matriz bruta da percepção e da significação.

O texto como espaço sensível: o caso de *Aurora*

Dubois considera que um dos modos de manifestação do figural é o rompimento de uma ordem por outra. O autor ilustra seu pensamento na análise que faz do filme *Sunrise – A Song of Two Humans* (1931) dirigido por F.W. Murnau. A trama, bastante conhecida, envolve um fazendeiro que é convencido por sua amante a assassinar sua esposa por afogamento. Segundo Dubois, o tema da água é transposto à ordem da plasticidade e da matéria visual e atravessa as figurações do filme, atingindo, inclusive, os letreiros. Essa passagem da ordem do figurativo para o figurado, que só é possível por meio do rompimento de suas regras originais de constituição, é, considera Dubois, um evento de ordem figural.

Em uma cena do filme, a amante conspira com o fazendeiro. Na tela, aparece escrita, letras brancas sobre um fundo preto, a sugestão sinistra da mulher para o homem: “*Couldn’t she get drowned?*” [Será que ela não poderia se afogar?]. Em seguida, o texto passa a sofrer modificações visuais: ele ondula e depois se desmancha, em um efeito que simula a diluição de tinta pela água, até ao ponto em que desaparece por completo no fundo preto. A sequência termina com uma fusão do fundo preto com uma imagem do homem derrubando a esposa de um barco dentro da água.

Para Dubois, o que vemos nessa sequência é a transformação de uma frase em uma figura: “Figura aquosa e terrificante do engolimento (palavras, letras, corpos, seres, pensamentos, formas, substâncias) em que o textual e o visual não mais se opõem, mas são literalmente fundidos

na fluidez incontrolável, indistinta e abissal do figural” (Dubois 1998, 274, tradução nossa). O caráter figural do evento descrito está em que a visualidade que invade o texto, transformando uma frase legível em forma visível, o faz pelo rompimento das condições de legibilidade. Assim, o que ocorre em *Sunrise* é que se vislumbra a circulação de uma energia desfigurante que tem origem nas formas representadas (a forma da água) e que se transforma em força de deformação da representação (do texto, em primeiro lugar, mas também do espaço do texto, e, finalmente, do próprio espaço da imagem como uma superfície ordenada, apta ao pensamento).

O pensamento da imagem

Ao traçar um caminho teórico entre a ideia de pensamento e os processos criativos pertinentes à arte do cinema, Jacques Aumont utiliza o termo *figuração* para nomear o *processo por meio do qual a imagem pensa por si*. Nesse quadro, o figural aparece como a energia motriz da *figuração*, isto é, o impulso que permite que um sentido diferente emerja da representação sem que esse sentido possa ser qualificado de *nonsense* ou de pura arbitrariedade.

Como uma hipotipose, a *figuração* em Aumont é um fluxo energético que atravessa a representação, vivifica o significante e substitui o discurso pela própria afirmação de seu processo de constituição (Aumont 1996, 152). Isso porque o figural não conduz a uma asserção, não afirma, não fala; ele pensa por meio de um trabalho, e assim o pensamento da imagem é a modulação infinita de uma forma ou de uma ideia expressadas anteriormente no espaço da imagem. O conteúdo da imagem, que na perspectiva da representação dobra-se à ideia, torna-se, em estado figural, material do pensar. É de natureza figural esse processo de interação, transformador, essa “dinâmica de modos de expressão, ou de sistemas de sentido, que será a mesma da produção do sentido [na imagem], sentido novo, singular, original” (Aumont 1996, 167, tradução nossa). A atuação do figural subverte os modos da percepção, fazendo embaralhar o legível e o visível, um mecanismo cuja capacidade de modelar imagens é semelhante trabalho do sonho (Freud 2018, 429-431).

Na *figuração*, passa-se da representação de um conteúdo do espaço da imagem, e que se dá a conhecer por meio dela, para a apresentação de uma força que atravessa a imagem e cujos traços se dão a ver. Como

força, o figural na imagem “não é propriamente interpretável, mas apenas atravessável, como campo de uma força que é aquela do desejo” (Aumont 1996, 168, tradução nossa). Esta é uma afirmação similar à ideia de Lyotard segundo a qual a dimensão figural não é um metadiscurso, uma *fala* que fala sobre as propriedades da imagem (Lyotard 1971, 239-260).

Aumont pensa o figural como uma potência oculta da imagem, espécie de camada sensível adormecida, a que a figuração, como processo de fabricação do pensamento, dá forma, e, por meio desta, oportunidade de a vislumbrar. Assim, o termo figuração em Aumont traduz o conjunto de modificações de ordem plástica que a energia figural é capaz de realizar na imagem fílmica. Aumont atribui a essas modificações um aspecto visível: elas são alterações da composição, do contraste, da volumetria, da duração, do movimento, da proporcionalidade e da posição, entre outras qualidades pertinentes ao espaço da imagem. À medida em que o olhar se detém na imagem, ele se torna mais e mais capaz de discernir relações entre esses fatores, e essas relações é que vão transformar o sentido da representação em um sentido novo. Essa novidade, para Aumont, é que será a consecução do pensamento na imagem.

O modo como a imagem oferece seus meios para a criação é, em Aumont, a figuração: *sua capacidade de transformar-se pelo choque da força sobre a estrutura é sua capacidade de pensar*. O autor encontra, nas propriedades plásticas da imagem, a manifestação da potência reprimida do desejo de que fala Lyotard. “A imagem faz sentido à medida em que ela faz figura, e naquilo em que ela é figura” (Aumont 1996, 247, tradução nossa). A figuração em Aumont, portanto, é a criação de figuras de imagem que, diferentemente das figuras de linguagem, não são um desvio na trajetória do denotado que inaugura uma forma particular de expressão, mas, sim, uma reconfiguração do campo visual que permite entrever a dimensão figural:

A figuração me parecia poder ser um dos nomes da parte da imagem em que se produzem as significações, porque o sufixo indicava, ao pé da letra, natureza de processo, de dinâmica dessa produção. Com a radicalização lyotardeana da noção de figura, só há processo, dinâmica incessante e interminável, mesmo se ela se encarna - sempre provisoriamente - em obras acabadas. (Aumont 1996, 168, tradução nossa)

UFO Robot Grendizer: imagens que pensam o espaço

Ilustra a teoria do figural fílmico de Aumont a sua análise da série animada *UFO Robot Grendizer* (1975), produzida pelo estúdio japonês Toei.⁵ O interesse de Aumont em *Grendizer* está no modo como a série experimenta com o uso de dois fundamentos da tradição do cinema narrativo, a saber, o enquadramento e a decupagem, e como, ao fazê-lo, produz um tipo de espaço não-representativo que leva a questionamentos a respeito da própria percepção da imagem fílmica.

Um princípio regularmente observado por Aumont em toda a série é o de enquadrar as cenas de modo a simular de ostensivamente a presença de um ser ou objeto que vê, ou seja, cada enquadramento parece ser construído com a intenção de não apenas mostrar o que se vê, mas “a maneira pela qual se vê” (Aumont 1996, 180, tradução nossa). O resultado visual é de uma variedade incomum, segundo o autor, que ainda diz que a montagem opera no mesmo sentido de criar soluções novas a partir da articulação com a decupagem.

Com planos de dois segundos de duração, em média, os episódios de *Grendizer* quase nunca seguem regras da montagem clássica, “a passagem de um plano ao seguinte sendo efetuada segundo uma lógica de implicação narrativa mínima” (Aumont 1996, 180, tradução nossa). A soma dos procedimentos (enquadrar, decupar e montar) leva à acentuação dos traços, das formas e das perspectivas em cada cena. Esse efeito se intensifica pelo uso recorrente de planos abertos. Tudo considerado, o resultado é uma deformação do espaço. Ainda que, entre dois planos sucessivos, haja elementos visuais suficientes no segundo para produzir relações espaciais coerentes, quando considerada a narrativa como um todo, o que emerge são lacunas na relação entre os lugares mostrados em cada episódio. A dificuldade de conectar logicamente os espaços acaba por acentuar ainda mais a plasticidade das figuras e dos lugares.

Outros elementos que complicam construção do espaço são a distorção do efeito de profundidade ao nível da deformidade e o emprego de métodos diferentes de perspectiva que tornam difícil encontrar pontos de fuga e mapear a convergência das linhas. Assim, “praticamente não há

⁵ Para outros exemplos de análises fílmicas a partir do seu próprio entendimento do figural como forma de pensamento imaginal, ver Jacques Aumont (1996).

uso normal da perspectiva monocular: fugidia, desviada, parcial, levada ao limite, ela está ausente ou foi desfigurada” e o resultado é que “a representação é um embuste que nunca captura o olhar, nem o restitui” (Aumont 1996, 184, tradução nossa).

Além desses elementos, Aumont analisa outros como a simplicidade e a clareza dos contornos, as cores saturadas, o dinamismo da composição dos quadros, a recorrência de imagens-clichê, a decomposição do movimento e a dissociação entre o enquadramento e a narração (Aumont 1996, 188-192, tradução nossa). Em resumo, o autor sugere que o estilo narrativo-visual de *Grendizer* permite sugerir que a série se interessa tanto em contar uma história serial quanto em expandir as formas de perceber os espaços individualmente, por meio de seu contraste com planos subsequentes. Trata-se, assim, de uma maneira de pôr em crise a representação continuada e de usar as imagens animadas para pensar a própria percepção humana, mais especificamente, “a parte de construção que há na percepção, tudo o que torna a percepção um processo semicognitivo” (Aumont 1996, 187, tradução nossa). O pensamento do espaço por meio da exploração plástica coloca a série também em diálogo crítico com a história do cinema: *Grendizer* “coloca em evidência o mecanismo mesmo de produção da sucessão cinematográfica (o ‘grafo’ do cinematógrafo) e também do espaço fílmico (a questão da mimese fílmica)” (Aumont 1996, 185, tradução nossa).

A deformação do espaço mencionada acima é, no fundo, um desmonte das condições de possibilidade da representação, entendida como a formatação do sensível em inteligível. A imagem pensa, para Aumont, na medida em que produz processos visuais que questionam a própria visão, a percepção e os efeitos que a matéria de imagem causa na nossa sensibilidade e na nossa cognição. É nesse sentido que *Grendizer*, uma série animada conhecida por sua rudimentaridade, pode fornecer questões tão profundas sobre a imagem fílmica e iluminar relações desta com o figural.

A figuração fílmica

Em Brenez, o conceito de figuração assume ainda outro sentido: define o trabalho do filme sobre as imagens captadas pela câmera. O filme é o *locus* da figuração, e a figuração passa a ser o processo que distingue a imagem fílmica das outras imagens (fabricadas ou mentais). No trabalho

de Brenez, a figuração é reconhecível como a conversão de dados indiciais do representado em elementos puramente sensíveis, cuja identidade não está associada à origem, e sim ao próprio espaço plástico da imagem com suas cores, formas, linhas, proporções, ritmos e transmutações. Resulta que a imagem fílmica aumenta sua autonomia em relação ao referente. Nesse processo, o olho é motivado por uma energia psíquica que desconhece as estruturas da representação. Sua atividade é literalmente heurística: desdobra-se entre a invenção e a descoberta, sem decidir por uma das duas. Aquilo que esse olhar enxerga é um deslocamento: o significante abandona sua função na estrutura da significação e transfigura-se em parte de uma textura aberta, cuja situação conceitual é a de um campo visível depurado e em constante transformação. Esse olhar, cujo moto é a força figural, fissa a representação e desvincula modelo e imagem, abrindo uma distância que por natureza é crítica – põe em crise o espaço regulado da linguagem ao descobrir nele o espaço livre da visão, que permite vislumbrar aquilo que do real não havia se manifestado antes da imagem ser produzida. A introdução de um espaço de qualidade diferente leva a repensar a aparência: na imagem, ela se desvincula das propriedades do seu semelhante original, e no intervalo dessa fratura revelam-se atributos do mundo real inacessíveis a olho nu. A imagem fílmica instala uma nova ordem do visível que não conduz ao fenômeno, mas ao que é diferente dele: uma ordem em cujo arranjo das formas está prefigurado como as coisas podem, de fato, vir a ser um dia.

Embora Brenez ofereça uma definição da figuração,⁶ esta parece ser posta à prova a todo instante pelos próprios *insights* que a autora desenvolve em suas análises. A figuração parece ocupar em seu pensamento não o lugar de um conceito, mas de um *motivo*, um elemento que imprime movimento à reflexão. Ainda assim, é possível formular um entendimento do termo. Isso porque Brenez constrói seu raciocínio por

⁶ Trata-se, além do mais, de uma definição algo críptica e nada instrumental. Nas palavras de Brenez, a figuração seria “jogo ou processo simbólico que visa a estabelecer uma correlação fixa, evolutiva ou instável entre os parâmetros plástico, auditivo e narrativo, capaz de revelar tanto categorias fundamentais da representação (como o visível e o invisível, mimese, reflexo, aparição e desaparecimento, imagem e origem, o integral e o descontínuo, forma, o inteligível, a parte e o todo...) quanto outros parâmetros – que podem ser os mesmos, dependendo da forma específica de determinação efetuada –, de modo a estabelecer relações com categorias fundamentais da ontologia (a exemplo do ser e da aparência, essência e aparência, existência e não-existência, o mesmo e o outro, o imediato, o reflexivo, interior e exterior...)” (cit. Martin 2012, 8).

meio de uma série de mediações feitas entre autores ligados à teoria do cinema de diferentes períodos.

Há no conceito breneziano a marca do pensamento de outros teóricos que ela não reproduz, mas lê criticamente (Brenez 1998, 371-384; tradução nossa). Está relacionada a Sergei Eisenstein a ideia que a figuração é a extrapolação dos signos da representação, assim como remete a Roland Barthes a que o filme estimula o olho do espectador a se libertar da estruturação da percepção. A ideia da imagem fílmica como *faux-semblant* da realidade e que revela no atual o possível conduz a Walter Benjamin. Finalmente, Jean Epstein é lembrado na atribuição à imagem fílmica de um poder de prefiguração, efetivado por meio da fabricação de formas que, semelhantes ao referente, extraem dele qualidades ocultas a olho nu.

Do ponto de vista da figuração, em Brenez, a imagem não reproduziria formas e valores do mundo histórico, mas trabalharia as aparências desse mundo de modo a estabelecer, com ele, uma relação crítica, na qual aquilo que se experimenta manifesta, no plano do visível, qualidades desconhecidas da realidade. É isso que Brenez chama de análise figural:

É dessa perspectiva que o método [a análise figural] considera a figuratividade de um ponto de vista figural: ela toma parte do gênio do cinema que, enquanto desconecta as coisas de suas decupagens normatizadas, é investido de uma potência figural espontânea. (Brenez 1998, 12, tradução nossa)

A deformação do duplo: uma análise de *Body Snatchers*

A figuração em Brenez é um processo fílmico que revela algo da realidade pela imagem. Este *algo* é da ordem da força e expressa-se como um fluxo subterrâneo ao traço inscrito na tela. Como se vê, esta concepção é bastante similar à posição do figural em relação à representação segundo Lyotard. A figuração, portanto, em Brenez, pode ser entendida como sinônimo da ação disruptiva do figural, como processo de desfiguração da realidade percebida em favor da emergência de um domínio em que o visível é infinitamente modulado, e no qual a cada etapa da modulação se revela algo de novo, de insuspeito, sob a aparência familiar do diferenciado.

O pensamento sobre a figuração desenvolvido por Brenez pode ser melhor compreendido a partir das análises fílmicas que a autora realiza.⁷ Uma delas trata do filme *Body Snatchers* (Abel Ferrara, 1983), sobre a história de uma família que descobre uma invasão de alienígenas que duplicam a aparência das pessoas, copiando seus corpos. Na sequência analisada por Brenez, a personagem Marti desperta no momento em que um *alien* tenta recobrir seu corpo (processo que no filme é chamado de *snatching*). Marti então corre para avisar seu pai que, em um estado sonolento, também está sendo atacado. Os dois fogem de casa junto com o garoto Andy, deixando para trás tanto os restos orgânicos incompletos da tentativa de duplicação corporal quanto a madrasta de Marti, que, na verdade, já não é humana, tendo sido *invadida* e convertida em alienígena.

A análise de Brenez (1998, 22-28) vai além do reconhecimento de critérios do gênero do terror. Para a autora, a sequência estabelece uma “lógica do sósia” (1998, 22, tradução nossa) para, subitamente, destruí-la por meio de um evento de ordem figural, no qual o princípio norteador da semelhança é subitamente abandonado pelo surgimento, na imagem, do disforme.

Essa tensão entre o familiar e o inclassificável se ergue sem o recurso a palavras, mas pela justaposição do corpo humano e de suas cópias inacabadas, que são melhor descritas como um emaranhado orgânico disforme. O caráter figural desse evento fílmico, em que a figuração se faz a partir da representação, mas é um processo que fratura a aparência reconhecível, transformando-a em algo novo, estranho e inquietante, é similar ao *unheimlich* freudiano.⁸ A figuração figural em Brenez é este processo em que se produz uma similaridade crítica que se apossa do material da representação para se afastar dela, acentuando o trabalho sensível da deformação que se dá contra a submissão da visualidade ao pensamento.

⁷ Para outras análises e uma amostra direta do estilo analítico de Brenez, ver seus comentários a respeito das relações entre corpo vivo e a imagem fílmica do corpo na filmografia de John Woo (Brenez 1998, 45-63).

⁸ Sigmund Freud define o *unheimlich* (palavra alemã que pode ser traduzida como inquietante, infamiliar ou estranho, entre outras) como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (cf. Freud 2010).

A a-encenação documentária

O conceito de a-encenação (Ramos 2018) descreve uma modalidade da encenação documentária (Ramos 2013; 2014). Como tal, sua particularidade é que o sujeito-da-câmera não é mais a instância que projeta para o espectador a experiência fenomênica vivida pelo operador da câmera; na a-encenação, este é, sim, o *locus* em que sensações manifestadas durante a filmagem são intuídas. A imagem fílmica é o registro dessas intuições. Inspirada no acinema (Lyotard 2005), a a-encenação coloca questões cujas respostas estão relacionadas ao reconhecimento do figural como força atuante na imagem.

Relembremos rapidamente que Ramos trabalha com uma concepção da encenação documentária baseada na figura do sujeito-da-câmera. A encenação seria processo pelo qual a imagem fílmica é mediada entre câmera e espectador. Isso ocorreria por meio da suspensão sensorial que transpõe o espectador-enquanto-fruí para a circunstância da tomada da imagem na situação originária. A presença do espectador na equação só é garantida pela do sujeito-da-câmera, que é tido como vetor da visualização da imagem por aquele; visualização essa que implica não apenas ver e ouvir, mas experimentar a circunstância da tomada. Observe-se que tal sujeito não coincide com o indivíduo que opera concretamente a câmera. O sujeito-da-câmera é uma figura conceitual compósita, feita da sensibilidade do operador e do automatismo da câmera. O sujeito-da-câmera é o vetor da experiência da imagem fabricada pela câmera (imagem-câmera) fruída pelo espectador. Ele “existe, portanto, em potência, existe para e pelo espectador quando atualizado pela fruição” (Ramos 2012, 7). Ele é o caminho oculto pelo qual a *spectatorialidade* opera, processo que o faz se iluminar e anunciar sua presença mediadora.

Ramos propõe uma situação em que é a imanência da coisa, e não sua experiência, que alimenta a tomada (Ramos 2018, 243). O corpo (não o sujeito) é o ponto determinante aqui. A sensação é forma da imagem veicular a abertura do mundo para o espectador remoto, por meio da cisão do sujeito-da-câmera e sua constituição em um corpo polimorfo. Esse corpo está espalhado na imagem (como sensações intuídas da experiência) e tem, em si, o mundo/ o outro, também cindido. Daí, dá, ao espectador, acesso ao invisível do mundo via experiência da imagem constituída como espessura.

O sujeito-da-câmera tátil (olho que toca ou pelo qual são conduzidas as sensações transfiguradas) percebe-se a si mesmo através do mundo,

porque olha o olhado por si (mesmo), e esse olhar, na situação da a-encenação, embaralha o olho do sujeito e o da coisa (a potência da coisa engolfar o sujeito). Contudo, o espelhamento sujeito-coisa não é ortopédico, mas um que mantém em tensão as sensações separadas, distintas, rumo a horizontes diferentes e não-coincidentes com a amarra da forma subjetiva corpórea. “Na a-encenação, portanto, o paradigma do saber é engolido no universo sensorial que emerge nas formas da intuição” (Ramos 2018, 242). A imagem produzida corresponde à sensação – porém, não é o seu retrato, nem uma ilustração do que se sente, mas imagem das coisas enquanto figuração, enquanto processo de aparecimento e de contato com os sentidos. A a-encenação é “intuição que adere ao que flui e retorna para ser substância” (Ramos 2018, 240). É expressão da sensação pela coisa que está no mundo, durando, e que é veiculada, revelada na imagem, mas não como cena (formatada pelo olhar) e, sim, como fora-de-cena (contrapé da percepção, outro lado da coisa).

Neste caso, a intuição é uma matriz que produz uma relação marcada pela intensidade e pela não-segmentação da experiência da duração pelo sujeito. Nesse sentido, a matéria filmada não se repete; ela permanece, mas é flexionada, o que dá abertura para modos impensáveis de aparição da realidade tomarem parte na imagem, como o pensamento sem imagem implica uma renúncia da visibilidade e uma brutalização do olho, uma regressão.

A a-encenação implica uma exceção ao sujeito (*cogito, ergo sum*). Nesse sentido, ela oferece um modelo conceitual a partir do qual se pode definir o figural. O figural, vimos em Lyotard, não é coisa, mas modo: modo de pensar que é trabalho e também modo de escapar do pensamento encerrado na identidade, que a representação assimila. Aquilo que o figural revela da imagem fílmica é a possibilidade de haver dissociação entre pensamento e conhecimento – ou seja, que se pode conhecer algo da imagem ou do mundo, através dela, fora da coincidência epistêmica entre sujeito e mundo, saindo pela tangente da órbita da identidade. O figural é modo em que o escopo da racionalidade se dobra sobre si mesmo para mostrar de si, e em si, a diferença constituinte e encontrar, por meio dela, o desconhecido nas imagens mesmas do mundo. A a-encenação é um modo de manifestar a diferença da encenação: fulgurar independente da percepção. O figural é a diferença da representação: energia independente da racionalidade, no discurso, e da percepção, na visualidade.

A desfiguração da narrativa

Em Rancière, encontramos um estudo da narrativa cinematográfica que toma a forma de uma antipoética do cinema na qual a imagem fílmica escorrega para fora da linguagem, empurrada pelo figural, que seria a ruína da significação. Mas, antes, é preciso entender que a visão do autor sobre o cinema se baseia em um pensamento estético mais amplo, no qual a história da arte e da literatura é dividida em regimes de identificação (Rancière 2009a, 30-33): o ético, o representativo ou poético e o estético.

Cada um desses regimes denota modos particulares de produção, conceituação, circulação e apreensão do artístico. Interessam-nos os dois últimos. No regime representativo, a arte se identifica com a mimese, entendida como “um princípio pragmático, que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (Rancière 2009a, 30). ‘Representativo’ também denota a decupagem a que o produto artístico deve se submeter para ser reconhecido como tal. O princípio da representação na arte reparte e distribui posições, funções, formas e conteúdos; a lógica da representação “entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais” (Rancière 2009a, 32) e isso se reflete, na arte, na disposição de seus elementos. Quanto ao regime estético, a ideia central é considerar como arte todo objeto ou prática que abrigue uma heterogeneidade radical dentro de si, na qual o *mesmo* se torna idêntico ao *outro*, sem que um anule o outro. O domínio da arte seria aquele em que se pratica um tipo de pensamento que é desprovido de lógica: domínio em que o pensamento e o seu outro, o não-pensamento, coexistem. Isso se verifica concretamente pela dissolução da mimese. Na arte da era estética a distribuição de formas e conteúdos, presenças e ausências, razões e afetos, em suma, a disposição dos elementos se dá segundo critérios únicos, particulares e, quiçá, insondáveis. O cinema seria aí um emblema da passagem entre o segundo regime e o terceiro.

Em um filme, diz Rancière, estão em curso paradigmas valorizados por ambos os regimes. De um lado, a ação consciente do cineasta que desenvolve uma trama por meio de imagens. De outro, a captação passiva e objetiva das coisas pela câmera. A particularidade original do cinema seria a natureza conflituosa da narrativa que só ele, fazendo articular e desarticular sucessivamente o discurso e o sensível, é capaz de produzir. Rancière aponta que a imagem fílmica é mais conflituosa do

que harmoniosa. O conflito entre o sensível e o inteligível, na imagem fílmica, é definido por Rancière como um processo de *desfiguração*. Propomos aqui relacionar a desfiguração com o figural.

Não é, porém, no poder subversivo da matéria sensível sobre o inteligível que Rancière reconhece a especificidade do cinema. Não se trata de deslocar a originalidade da arte do polo ativo do cineasta que cria para o polo passivo da câmera que registra. O que torna o cinema uma arte identificada com o regime estético é um tipo de relação que o constitui e na qual o dispositivo técnico desfigura o modo tradicional de contar histórias. O cinema encenaria “uma dialética ativa em que uma tragédia vence a outra” (Rancière 2001, 11, tradução nossa), isto é, em que os encadeamentos narrativos são desmontados pela afirmação da presença das coisas por elas mesmas. É nesse sentido que Rancière fala da fábula cinematográfica como uma “fábula contrariada” (2001, 20; tradução nossa): uma na qual duas forças se opõem e se alimentam uma da outra para se afirmarem e produzirem sentido.

A arte estética, de que o cinema é um avatar, desfaria as partições sobre as quais se assentam a narrativa (ações agenciadas com vista a um fim) e a representação (transparência dos elementos sensíveis a uma ideia) e agregaria ao domínio da arte objetos, práticas e modos de expressão antes não reconhecidos como artísticos. No caso específico do cinema, este regime faria reconhecer na desfiguração, isto é, na contradição do pensável pelo presente, do lógico pelo a-lógico, um fato de interesse, artístico, mas também portador de sentido.

A desfiguração coloca a nu as divisões hierárquicas que moldam e estruturam o filme – revela a estruturação do visível sobre o visual. A imagem cinematográfica revela o real em estado de acontecimento, como evento puramente visual, e conecta a percepção ao inconsciente. A imagem fílmica encontra uma definição, como expressão de

uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia. (Rancière 2009b, 41)

Na imagem sem hierarquias que a desfiguração produz, o evidente e o marginal importam igualmente. No cinema, o detalhe encontra sua redenção, revelando-se

marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos [...] fragmento inacomodável, que desfaz a ordenação da representação para dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é oposição de uma ordem a outra: o figural sob o figurativo, ou o visual sob o visível representado. (Rancière 2009b, 58-59)

Crítica do discurso: imagem, narrativa, história

A potência desfigurante contida na imagem cinematográfica é um dado central na discussão que D.N. Rodowick (2001) faz a partir do figural e que, passando pelo cinema, se desenvolve em direções distintas. Talvez a melhor maneira de englobar as várias trilhas seguidas por D. N. Rodowick em sua discussão sobre o figural seja dizer que seu interesse está na historicidade do conceito. Para Rodowick, o que distingue o figural é que ele marca a necessidade do abandono de concepções da estética ainda utilizadas para abordar a produção artística nos dias de hoje. O figural como conceito pós-estético (e esse “pós” significa, como em “pós-estruturalismo”, questionamento crítico) reivindica que, entre as faculdades da inteligência e as da sensibilidade, não há uma separação, mas uma zona intersticial que é preenchida por atividades inconscientes. Essa zona é ocupada por operações que afetam tanto a inteligibilidade do texto quanto a identidade da imagem, o que leva, conseqüentemente, à contestação do sentido como síntese unívoca e estabilizada.

Assim, em Rodowick, o figural remete a um conjunto de relações entre texto e imagem não necessariamente novo, mas que se evidencia hoje pela constante transformação das práticas artísticas, comunicacionais e audiovisuais. Para pensar essas relações, o autor propõe novos paradigmas de reflexão adequados à arte e à sociabilidade contemporâneas. Rodowick encontra no figural um desses paradigmas, especialmente definido como um espaço que não se opõe à sensibilidade e à legibilidade, mas se diferencia deles, como uma zona intersticial que é preenchida pela atividade inconsciente. Assim, o “figural define um regime semiótico em que a distinção ontológica entre representações linguísticas e plásticas se quebra” (Rodowick 2001, 1, tradução nossa).

O que Rodowick chama de “era do figural” é o contexto em que a separação entre o legível e o visível se torna, na prática, insustentável, porque ultrapassada pelo desenvolvimento tecnológico na economia e na arte. Na era do figural, portanto, “figuração, afirmação e designação

não coincidem mais, produzindo três posições contrárias em relação a um enunciado único” (Rodowick 2001, 65, tradução nossa). O cinema é um meio particularmente fértil para a observação de modos pelos quais esse regime de sentidos se faz emergir em meio à representação.

Na obra de Rodowick, o figural descreve, em primeiro lugar, um espaço discursivo em que texto e figura são constituídos por formas diferentes de negatividade e convivem em constante separação, irreduzíveis um ao outro e sem nunca formar síntese. Essa situação é, em si, um impedimento à formação de um sentido unívoco no texto e na imagem. Em segundo lugar, o figural descreve também um trabalho similar ao que o desejo realiza no inconsciente. Nesse caso, o figural, atuando no texto e na imagem, fundaria um espaço virtual e atemporal, indiferente ao teste da realidade, uma dimensão em que signos, gráficos e formas se transformam uns nos outros de modo fluido e constante. Nessa dimensão, relações de causalidade não se aplicam; os elementos coexistem de modo paralelo e concomitante, e é concebível que mais de uma forma ocupe o mesmo espaço ao mesmo tempo, como estados distintos de um mesmo elemento. Nesse sentido, o figural opera na percepção de modo semelhante à matriz fantasiosa do sujeito, que dota de qualidades topológicas (simultaneidade espacial) e atemporais (sincronia em vez de diacronia) as formações mentais (palavras, sons ou imagens), produzindo, desse modo, imagens oníricas e delírios.

Abre-se aí a possibilidade de reconhecer, na imagem, uma potência de figuração tal (uma potência do falso) que nela se pode reconhecer, em virtualidade, a totalidade da realidade e além e não apenas a sua representação parcial e claramente limitada. Nesse quadro, o filme, como fluxo de imagens, teria o poder de redefinir a narrativa: esta seria uma forma de recorrência que levaria à introdução da diferença na normalidade e não a exposição das etapas de fabricação de um sentido previamente agendado. Esse modo de entender a narrativa projeta a possibilidade do inesperado surgir; é, portanto, uma concepção que resiste à captura do figural por formatos e poéticas da indústria cultural que visam a substituição do autêntico e do novo pela simulação controlada.

A força do figural emerge aí como fissura da totalidade, e passa-se a reconhecer na imagem a força do tempo dissociada do movimento (como já sugerido por Dubois), considerando-a apenas como evento perpétuo de transformação, variabilidade e abertura de virtualidades. O figural como conceito histórico, nessa perspectiva, é uma força crítica à

idealização da história – e aqui não nos referimos apenas à história contada por um filme, mas à história como um todo, ou seja, à história como modelo de todas as histórias possíveis, seja a da humanidade, do cinema ou aquela contada por um filme – como estrutura capaz de tudo representar e explicar, de tudo reduzir à forma do discurso.

Considerações finais

A partir de uma conceituação própria do figural, estabelecida por meio da leitura da obra de Lyotard, demonstramos como problemas a que o conceito busca responder, em seu contexto filosófico original, são similares a questões que orientam a pesquisa de uma série de autores do campo do cinema. O caráter transgressor associado ao figural por Lyotard inspirou o surgimento de abordagens da imagem fílmica que questionam a predominância de perspectivas teóricas baseadas na racionalidade e na cognição. Procuramos demonstrar as relações entre o figural e o estudo de processos da imagem fílmica como a figuração, a encenação e a narração. Ao se concentrar na questão do figural, o objetivo desse artigo é contribuir com o avanço da investigação da imagem fílmica em direções ainda pouco exploradas.

O conjunto das teorias analisadas aponta para um horizonte comum que chamamos aqui de análise figural do filme. Sua característica principal é a de buscar os sentidos que surgem na imagem por meio da modificação (do trabalho) realizado no discurso e na percepção pela força figural, dimensão inconsciente que opera na visualidade. Assim, a ideia de uma análise figural do filme se realiza em cada diálogo que a teoria do cinema possa estabelecer com os problemas levantados pela teoria do figural. O conceito de figural em Lyotard opera uma crítica da representação como forma visual do pensamento. Criticar a representação não quer dizer destruí-la, mas desconstruí-la, jogar uma luz expositora em seus arranjos e mecanismos, transformar em questões as suas afirmações. Nesse quadro, o filme pode vir a ser apreciado, compreendido e valorizado não apenas pelos discursos que veicula e pelas histórias que narra (e – por que não? – pelas formas de representar e narrar que encontra), mas, também, por meio das figuras que inventa e pelas quais pensa.

Referências

- Auerbach, Erich. 1984. *Scenes from the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aumont, Jacques. 1996. *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Bruxelas: De Boeck Université.
- Damasceno, Diego P. 2021. *A Questão do Figural na Teoria do Cinema*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- Dubois, Philippe. 1998. “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l’oeuvre de Jean Epstein”. Em *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, editado por Jacques Aumont, 267-323. Paris: Cinémathèque Française.
- _____. 1999. “L’écriture figurale dans le cinéma muet des années 20”. Em *Figure, figural*, editado por François Aubral e Dominique Château. 245-258. Paris: L’Harmattan.
- _____. 2004. “La question du figural”. Em *Cinéma/Arts Plastiques*, editado por Pierre Taminiaux e Claude Murcia, 51-76. Paris: L’Harmattan.
- Freud, Sigmund. 2010. “O inquietante”. em *Freud – Obras completas, v. 14 – O Homem dos Lobos*, tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras. [Edição do Kindle]
- _____. 2018. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Jones, Graham e Woodward, Ashley. 2017. *Acinemas: Lyotard’s Film Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lydon, Mary. 2001. “Veduta on ‘Discours, figure’.” *Yale French Studies* 99: 10-26, <https://doi.org/10.2307/2903240>.
- Lyotard, Jean-François. 2002. *Discours, figure*. Paris: Éditions Klincksieck.
- _____. 2005. “O acinema”. Em *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, editado por Fernão Pessoa Ramos, 219-231. São Paulo: Senac.

- Martin, Adrian. 2012. *Last Day Every Day: Figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez*. Santa Barbara: Punctum Books.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1948. *Sens et non-sens*. Paris : Nagel.
- _____. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2012. *A Imagem-Câmera*. Campinas: Papirus. [Edição do Kindle]
- _____. 2013. *Mas Afinal... O Que É Mesmo Documentário?* São Paulo: Senac.
- _____. 2014. "What is documentary mise-en-scène? Coutinho's mannerism and Salle's 'mauvaise conscience.'" *Studies in Documentary Film* 2(8): 143-155, <https://doi.org/10.1080/17503280.2014.908495>.
- _____. 2018. "Ensaio sobre a a-encenação no filme documentário." *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 5(2): 236-256, <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.372>.
- Rancière, Jacques. 2001. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. 2009a. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2009b. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34.
- Rodowick, D.N. 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Durham: Duke University Press.

FILMOGRAFIA

- Aurora*. [Sunrise – A Song of Two Humans] Dir. F. W. Murnau. Fox Film Corporation, Estados Unidos, 1927, 94 min.
- Os Invasores de Corpos: A Invasão Continua*. [Body Snatchers] Dir. Abel Ferrara. Warner Bros, Dorset Productions e Robert H. Solo Productions, Estados Unidos, 97 min.
- UFO Robot Grendizer*. Dir. Tomoharu Katsumata. Toei Animation, Japão, 1975-1977, 1776 min (74 episódios).

The Concept of the Figural in Contemporary Film Theory as Viewed from Jean-François Lyotard

ABSTRACT This article examines how the concept of the figural, as developed by Jean-François Lyotard, is present in contemporary film theory. Starting from a synthetic recapitulation of the conceptualization of the figure made by Lyotard in the work *Discours, figure* (1973), the article describes how Jacques Aumont's interest in the possibility of the image to think is configured; how Nicole Brenez relates the autonomy of the film image to reality; how Philippe Dubois creates a typology of instances of meaning in the image; how D.N. Rodowick thematizes the figural as a historiographical concept; how Jacques Rancière reflects on the nature of cinematic narrative in its relation with representation; and how Fernão Pessoa Ramos describes a particular mode of documentary staging related to the figural itself. The exposition is complemented by illustrative examples of film analysis that dialogue with the problems raised by figural theory.

KEYWORDS Figural; figure; representation; film theory; Jean-François Lyotard.

Recebido a 26-06-2021. Aceite a 18-02-2022.