

A máquina fílmica e a tela preta/branca como ferramentas de desterritorialização

The filmmaking machine and the black/white screen as a tool of deterritorialization

<https://doi.org/10.34112/2317-0972a2018v36n72p15-28>

TANYA SHILINA-CONTE¹

RESUMO: Este trabalho² explora os papéis e as funções da tela preta e branca no cinema. Toma como base a filosofia de Gilles Deleuze em geral e sua teoria do cinema em especial, fazendo uma análise transversal dos quadros conceituais. Explorando as abordagens contemporâneas do cinema menor, e através de uma comparação com o conceito de “literatura menor” de Deleuze e Félix Guattari, examina-se a tela preta/branca como uma ferramenta de desterritorialização da linguagem cinematográfica hegemônica e como uma introjeção da gagueira e do mutismo nas obras. Defende-se que as telas pretas e brancas são empregadas no cinema como um método de desterritorialização ou como uma forma de “tornar estranho” o regime de significação dominante dos códigos e práticas de Hollywood. Esses cortes pretos ou brancos contrapõem-se à História oficial no singular e à grande narrativa enquanto totalidades, introduzindo na obra uma multiplicidade de outras possíveis narrativas (histórias).

PALAVRAS-CHAVE: Máquina fílmica; telas pretas e brancas; leitura de filmes.

ABSTRACT: This paper explores the roles and functions of the black/white screen in cinema. Drawing extensively, but not exclusively, on Gilles Deleuze’s philosophy in general and his theory of cinema in particular, we conduct a transversal analysis of conceptual

1. Universidade Estadual de Nova Iorque, Buffalo, NY, Estados Unidos da América.

2. Tradução de Marcus Novaes.

frameworks. Based on contemporary approaches to minor cinema, and through a comparison with Deleuze and Félix Guattari's concept of "a minor literature," I examine the black/white screen as a tool of deterritorialization of the major cinematographic language and an introjection of stuttering and mutism in the "filmmaking machine." I argue that black/white screens are employed in cinema as a method of deterritorializing or "making strange" the dominant signifying regime of Hollywood codes and practices. These black and white edits counteract official History in the singular and grand master narrative as totalities, introducing instead a multiplicity of other possible narratives (stories).

KEYWORDS: Filmmaking machine; black/white screens; film reading.

O conceito de arte menor ressoa de forma mais proeminente em algumas obras de Gilles Deleuze como: *Kafka: por uma literatura menor* (1986)³, coescrito com Félix Guattari; *Sobre o teatro. Um manifesto de menos* (1997b); e a terceira seção de *Cinema 2: A Imagem-tempo* (1989). Nesses trabalhos, respectivamente, o autor reflete sobre uma literatura menor (Kafka), um teatro menor (Carmelo Bene) e um cinema político moderno (Lino Brocka, Pierre Perrault, Youssif Chahine, Michel Khleifi, Glauber Rocha e Ousmane Sembène). O próprio Deleuze nunca falou especificamente sobre "cinema menor"; em vez disso designou-o como "cinema político moderno", ainda que cunhe suas descrições de filmes do terceiro mundo depois de suas análises sobre uma "literatura menor" em Kafka. D. N. Rodowick (1997) é considerado o primeiro teórico a apresentar o termo "cinema menor" em seu capítulo "Séries e Fabulação: Cinema Menor", no livro *Gilles Deleuze's Time Machine*. O conceito de cinema menor tem ganhado uma ampla aceitação nos estudos fílmicos de tal forma que lhe foi garantido um verbete na *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (Enciclopédia Routledge de Teoria Fílmica, 2015).

As características atribuídas por Deleuze para uma literatura menor têm sido vastamente ampliadas pelos pós-deleuzeanos para as descrições de cinema menor. Baseados nessa comparação, pode-se dizer que obras menores apresentariam os seguintes parâmetros: 1. Experimentação com os meios de enunciação desde um ponto de vista minoritário, resultando nas "desterritorializações" da linguagem maior (dominante); 2. Análise política, na qual todo caso privado é imediatamente político; e 3. Valor enunciativo coletivo (não unificante). No que se segue, eu

3. A data se refere à versão traduzida para o inglês utilizada pela autora. Preferimos não inserir as datas das traduções para o português, exceto quando houver citação utilizada. N. do T.

gostaria de focar no primeiro parâmetro a respeito das obras menores, isto é, nas desterritorializações da linguagem maior.

Maior e menor não são línguas diferentes, isto é, a língua menor não é aquela que fala pelas minoridades em oposição à língua dominante da maioria. Maior e menor são usos da mesma linguagem mas por diferentes meios, e o uso da língua menor propicia línguas de fuga dentro da maior. A língua menor depende de variáveis que resistem ao poder das constantes na língua maior. As desterritorializações da língua provêm da posição de deslocamento e, portanto, implicam uma procura por novas direções, zonas e percursos de mudança com a ajuda de meios expressivos ao quebrar com códigos estabelecidos. A esse respeito, a língua menor não mais representa ou designa, mas afeta e intensifica. “A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites.” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 47). Os autores descrevem esse processo como um gaguejar da língua, por exemplo, o uso da língua alemã por Kafka, o uso do inglês pelos afro-americanos, ou, de modo geral, o uso hegemônico do inglês pelas representatividades de diferentes culturas no mundo globalizado. Como apontado por Brown (2015, p. 290-291), “a palavra linguagem, ao transpormos o conceito de literatura menor para o cinema, será melhor entendida como vários modos de representação de cinema... [O] ‘maior’ se refere às práticas dominantes de filmagem de Hollywood, enquanto o menor pode [...] ser cooptado para definir modos outros/alternativos de representação, e/ou para desafiar a própria representação”⁴.

Patricia Pisters (2012, p. 70) concorda: “Na linguagem cinematográfica, a linguagem de Hollywood é a linguagem hegemônica.” As referências de pesquisa para a “linguagem cinematográfica” de modo algum pressupõem que o filme seja uma linguagem. Aqui a palavra “linguagem”, quando aplicada para o cinema, é utilizada pela conveniência de transpor características de uma literatura menor para as de um cinema menor. Por exemplo, o conceito de *cinema com sotaque* criado por Hamid Naficy (2001) não implica que o diretor ou personagens nos filmes falem com sotaque; são práticas alternativas que fazem os próprios filmes soarem como se eles tivessem um sotaque cinemático. À medida que um(a) diretor(a) tenta se expressar pelos meios estabelecidos por códigos de Hollywood (linguagem maior), ele(a) inclui nos filmes meios singulares de expressão (linguagem menor). Alguém pode “ser bilíngue, *mas* numa mesma língua

4. Tradução livre de: “the word ‘language,’ when we transpose the concept of minor literature onto cinema, is best understood as cinema’s various modes of representation.... [T]he ‘major’ becomes the dominant filmmaking practices of Hollywood, while the minor can ... be co-opted to define other/alternative modes of representation, and/or to challenge the representation itself.”

[...] ser um estrangeiro, *mas* em sua própria língua,” (DELEUZE, 2010, p. 44, destaque do autor). Um diretor pode encontrar “linhas de fuga” criativas ao devir-estrangeiro, devir-estranho, devir-nômade dentro de sua língua nativa e em sua terra natal: no modo de expressão fílmico dominante, esse dos códigos de Hollywood.

A minha asserção é de que as telas brancas ou pretas são empregadas no cinema menor como um método de desterritorialização ou de “tornar estranho” o regime de significação dominante das práticas de Hollywood. O próprio Deleuze preferia pensar o cinema como um sistema de informação, no qual cada enquadramento, como um bloco de construção para o diretor, redistribui-se a si mesmo em polos de “saturação” (mais informação) e “rarefação” (menos informação, produzida em um jogo de consonância e dissonância entre o aparecimento ou desaparecimento em tela preta ou branca). Em *Um manifesto de menos*, Deleuze (2010) define o método de “menos” (como oposto a “mais”) como um princípio operativo de um trabalho artístico menor. Nesse sentido, a tela preta ou branca, como método de “menos”, apesar de sua ênfase na ausência da imagem, não é “uma operação negativa, na medida em que ela já estimula e desencadeia processos positivos” (DELEUZE, 2010, p. 41). Ao nos aproximarmos da linguagem maior do cinema como um sistema de códigos de Hollywood, então as telas pretas ou brancas atuam como “variáveis” que minam o poder das “constantes”. O processo de *fade-in/fade-out*, o aparecer e desaparecer na tela, como um código fílmico já estabelecido, é o meio pelo qual a linguagem cinematográfica maior opera. Contudo, se as variações são introduzidas, constrói-se um modo menor de funcionamento, que abala o sistema estável de códigos por dentro. Não se trata de um sistema de estratégias diferente ou oposto; faz-se um uso menor dos códigos fílmicos maiores (linguagem “maior” através de meios “menores”). Essas variações de aparecimento e desaparecimento na tela incluem: um longo período (quando as telas pretas ou brancas ficam presentes por um período de tempo mais longo, de forma desconfortável); um posicionamento pouco comum (no meio de uma conversa, como na *Trilogia das Cores: Azul* (1933), de Krzysztof Kieślowski); um uso repetitivo (cortes irracionais, usando a tela preta ou branca como um princípio de construção); uma variação de velocidade (um efeito de tremulação como *gagueira visual*); ou ainda uma mudança de cor (como o negro torna-se cada vez mais um clichê, os diretores recorrem ao aparecer/desaparecer em branco, vermelho ou azul para desvios criativos). Por “minorizar” o uso do aparecer e desaparecer, que de outra forma passaria despercebido tal qual uma norma aceita pela linguagem cinematográfica maior, o diretor transforma-o em telas pretas ou brancas, buscando afetações. O uso

mais radical desse tipo de desterritorialização é o filme *Blue* (1993), de Derek Jarman, no qual a tela azul dura oitenta minutos ininterruptos. A tela preta ou branca (ou ainda vermelha ou azul), como meio de experimentação, assinala a desterritorialização dos códigos fílmicos convencionais ao fazer a linguagem *gaguejar*. O diretor devém estrangeiro aos códigos dominantes, procurando “os pontos de não cultura e de sub-desenvolvimento” na máquina fílmica (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 53).

“Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala?”, pergunta Deleuze (1997a, p. 123) em “Gaguejou”. O filósofo abre esse ensaio com o caso dos “maus romancistas” que frequentemente sentem a inclinação de variar seus indicativos verbais no texto para marcar de forma diferente as entonações: “murmurou”, “balbuciou”, “soluçou”, “escarneceu”, gritou”, “gaguejou” (DELEUZE, 1997a, p. 122). Os escritores parecem ter dois modos para evitar essa armadilha das convenções de narrativas no discurso direto: “ou *fazê-lo*”, ou “*dizê-lo sem fazê-lo*”. Isso vale tanto para as personagens que estiverem gaguejando ou para os leitores que são convidados a preencher os vazios (brancos) dos murmúrios quase inaudíveis das personagens. Contudo, Deleuze distingue um terceiro caso, quando “*dizer é fazer*”: são os próprios escritores que fazem a língua gaguejar com intensidades e afetividades, as quais (eu acrescentaria) fazem o(a) leitor(a) “soluçar”, “chorar” ou “dar risadinhas”. Esses escritores menores trabalham na língua maior desde dentro, eles “fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la” (DELEUZE, 1997a, p. 124).

Nessa mesma perspectiva, um diretor menor faz uso do que eu descreveria como *(des)ordens comunicativas* na enunciação cinematográfica. Não corresponde mais a uma *negação determinante* adorniana ou *não-comunicação*, mas trata-se de uma exploração do potencial criativo das práticas cinematográficas através de distorções e mutações de linguagem. A fragmentação e o deslocamento descritos por Adorno (1998) em *Teoria Estética* como o princípio de autonomia da arte moderna são transformados na teoria deleuziana quando mecanismos de desvios menores abalam ou minam os meios de expressão maiores. Essas *(des)ordens comunicativas* não afetam o discurso das personagens no filme mas o próprio material cinematográfico. *(Des)ordens comunicativas* perturbam a ordem do sistema através dos meios de *(in)capacidade criativa* introduzidos. As conotações negativas e pejorativas da “desordem” como um desvio do meio padrão cedem espaço a uma força positiva que possibilita a transformação do sistema. Essas *(des)ordens* não são uma paralisia ou falha de comunicação; elas são uma forma de comunicação pelos meios menores. Ao trazer

uma (des)organização na ordem estrutural, essas (des)ordens introduzem um novo modo de pensar nos espaços arraigados. Como desvios de um padrão normativo de filmagem, essas práticas constituem mudanças afetivas que se encontram no âmago dos grandes trabalhos artísticos.

Aproveitando o rico compêndio das (des)ordens comunicativas, os cineastas podem fazer os filmes “gaguejarem”, “balbuciarem”, “resmungarem”, “bagunçarem”, “sussurrarem”, “cecearem”, “engolirem os sons”, “falarem com sotaque” e “emudecerem” em um nível tanto sonoro como imagético. As telas pretas ou brancas fazem o filme gaguejar ao parar e repetir, tal qual os próprios gagos ou gegas introduzem pausas e repetições no fluxo do discurso. As telas constituem ferramentas de desterritorialização na “máquina fílmica”, à medida que introduzem um distúrbio (des)funcional em um sistema ordenado de princípios de construção cinematográfica. A derradeira forma de (des)ordem comunicativa é a mudez – uma incapacidade de falar. Deleuze aponta que “[q]uando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio” (DELEUZE, 1997a, p. 128; itálicos do autor). Ou, em termos cinematográficos, ela se traduz tanto em uma completa ausência de sons na trilha sonora como em uma ausência de imagem na trilha imagética. O *mutismo* do som ou da imagem é uma variação gaguejante, que se caracteriza pela pausa. Exemplos extremos de mutismo tanto para o som como para a imagem na máquina fílmica são *A Movie Will Be Shown Without the Picture* (1979), de Louise Lawer, que exibiu *The Misfits*, de John Huston, sem trilha imagética, e *A Film Will Be Shown Without the Sound* [Um filme será exibido sem o som] (2006), de Silvia Kolbowski, que projetou *Hiroshima Mon Amour*, de Resnais (1959), sem qualquer som ou legenda.

A gagueira e a mudez da *máquina fílmica* não podem ser confundidas com (des)ordens discursivas das personagens nos filmes. Um diretor de cinema pode silenciar sua personagem, gesticulando em direção à ausência de fala: por exemplo, em alguns filmes como *Persona* (1966), de Bergman, ou *Intervenção Divina* (2002), de Suleiman⁵. Talvez o melhor exemplo para demonstrar esse efeito de ausência tanto da imagem visual como do som dentro de um mesmo filme seja o documentário de Ross McElwee, *Sherman’s March*⁶ (1985). Como observado por Lucy Fischer,

5. Para a minha análise do silêncio no filme de Suleiman, ver SHILINA-CONTE, 2013.

6. O filme *Sherman’s March* [A Marcha ao Mar] trata da campanha do general William Tecumseh Sherman durante a guerra civil americana, em um episódio que ficou conhecido como a Campanha de Savannah. N. do T.

Sherman's March, tal qual o general da guerra civil e o próprio diretor, cruza a fronteira entre “narrativa histórica e histórica” (FISCHER, 1998, p. 333). Como o épico “histórico” de McElwee colapsa ao seguir os passos de Willian Sherman em sua Campanha de Savannah (ou Marcha ao Mar) em 1864, o filme se transforma em uma interrogação pessoal do diretor sobre amores não correspondidos e romances fracassados com as “Garotas do Sul”. A partir desse momento o filme fica “histerico”, em gagueiras espasmódicas e mutismos tanto na imagem como no som. Descaradamente, McElwee chama atenção para sua frustração romântica, mas ele também ressalta a construção artificial de todo documentário histórico e das narrativas pessoais como a grande história que sutura as lacunas e fissuras faltantes para gravar as vitórias do homem branco, seja na guerra ou no amor. No que pode ser tanto visto como o clímax do filme ou, em outro sentido, seu nadir, McElwee encunha Karen, uma procuradora, e pergunta-lhe por que ela o rejeita para ficar com seu belo, mas idiota, amante do Sul. Nesse momento preciso em que Karen declara que ele, McElwee, não é o homem para ela nem nunca será, as telas preta e branca interrompem a tomada. O filme gagueja “histericamente”, não diferentemente da frustração do próprio McElwee, que é rejeitado. O efeito é mais de uma afetação da linguagem fílmica maior do que uma afetação da fala do personagem (o próprio McElwee não gagueja). Isso cria a impressão de uma afetação que se transforma em condutora: como espectadores, nós mesmos sentimos intensamente “o tremido, o murmurado, o gaguejado, o trêmulo, o vibrato” (DELEUZE, 1997a, p. 122).

O uso das telas pretas ou brancas transformou-se no modo preferido de Jean-Luc Godard de desterritorializar a linguagem fílmica ao fazê-la “gaguejar”. Como se pode inferir da nota de Deleuze (1989) sobre o filme *Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch, não é necessário ser um autor/diretor do terceiro mundo para empregar meios menores e engendrar devires afetivos. Claro que não se pode dizer que Godard, como Kafka, estivesse deslocado em relação à língua maior francesa. Mas não estamos falando nem de linguagem humana nem de uma “máquina de escrita”, e sim da “máquina fílmica” e, durante sua prolífica carreira, Godard buscou linhas de fuga para seu trabalho contra a linguagem maior de Hollywood. O uso consistente que faz de telas pretas e brancas com cortes irracionais coloca o sistema de códigos fílmicos em “desequilíbrio perpétuo, em bifurcação”. (DELEUZE, 1997a, p. 123).

Deleuze e Guattari (1986; 2015) tomam as obras de Kafka como uma máquina de escrita tripartida, composta de cartas, contos e romances. A máquina de escrita de Kafka é uma cosmologia, um emaranhado em um mundo de outras máquinas.

Dentro dessa máquina nós encontramos transversais que agenciam séries divergentes de uma comunicação com uma outra (por exemplo, *juízo* ou *devir-animal*). Para Kafka, escrever é agir, trata-se de uma atividade maquinica. Nós encontramos uma manifestação direta dessa atividade na história de Kafka (1993), *Na Colônia Penal*, em que a máquina de escrita trabalha através da carne. Enquanto a máquina de escrita atua, ela cria uma multiplicidade aberta de movimentos que não são finalizados, mas estão ainda em correspondência uns com os outros. A carreira de Jean-Luc Godard demonstra que filmar, assim como escrever, é uma parte do campo social. Sua atividade de filmar inclui várias épocas: “Godard *New Wave*” (de 1960 a 1968), com, por exemplo, *Acosado* (1960); “Godard Revolucionário” (de 1968 a 1979), com, por exemplo, *Aqui e Acolá* (1976); “Godard *New Media/Digital*” (dos anos 80 até o presente), com, por exemplo, *Histoire(s) du cinéma* (1997–98), *Elogios do Amor* (2001) e *Adeus à Linguagem* (2014). Todas as fases da carreira de Godard são caracterizadas pela estratégia de dismantlar normas sociais e explorar formas de escapes. Assim como em Kafka, as complexas operações da máquina fílmica de Godard poderiam ser analisadas através de séries de transversais que estabeleceriam uma outra rede de relações: por exemplo, rumações na montagem ou suas declarações sobre a(s) morte(s) do cinema.

Godard afirma que, acima de tudo, é a montagem que faz o cinema único e distinto dentre as artes; no entanto, desde o cinematógrafo e o cinema mudo, os diretores têm procurado a montagem, mas “[n]inguém a encontrou. Griffith procurava algo como a montagem, ele descobriu o *close-up*. Eisenstein naturalmente pensava que tivesse encontrado a montagem... Mas por montagem eu me refiro a algo muito mais amplo.” (GODARD apud WITT, 2000, p. 35). Ainda que o cinema possa ser definido como “a arte da montagem”, trata-se ainda de um projeto a ser realizado e, na verdade, algo longe de ser transformado em realidade. Outra transversal seria a(s) morte(s) do cinema. De acordo com Michael Witt (1999), as seguintes referências à(s) morte(s) do cinema podem ser traçadas nas obras de Godard: a supressão do cinema mudo pelo sonoro; a falha do cinema em testemunhar o Holocausto; cinema como um meio que reforça os valores burgueses (uma resposta às manifestações de 1968); a chegada da TV, do vídeo e da mídia digital. Cada morte do cinema anuncia que o cinema tem que ser reinventado, mantendo o processo de maquinação em movimento perpétuo. Godard preocupa-se com a maquinação do cinema, sua entrada/saída e sua produtividade social. Sua máquina fílmica é um mecanismo revolucionário ativo e de funcionamento assinificante que delimita a cartografia

da representação. O interesse de Godard no cinema como um conjunto funcional sempre implica numerosas “linhas de fuga”: ele contrata um diretor cego em *JGL por JGL-Auto-Retrato de Dezembro* (1994); ele tenta “escrever” na tela do cinema em *Roteiro do Filme Paixão* (1982); filma “pelas costas”, ao reverter as condições de luz em *Rei Lear* (1987). Neste artigo, estou principalmente interessada naquilo que faz da máquina fílmica de Godard uma multiplicidade ilimitada com proliferação descentrada de pontos. Para Godard, quanto mais bem sucedida a máquina, mais incompleta e inacabada ela está: “Sim, a imagem é alegria,” ele diz em *Nossa Música* (2004). Mas junto, “repousa o vácuo.” Essa imagem de “Nenhuma coisa” (mas não de “nada”, como ele destaca em *Rei Lear*), às vezes manifesta-se em uma tela com sinais ou, de maneira mais comum, com a tela preta ou branca, que permite uma “linha de fuga” contínua.

É célebre a descoberta de Deleuze (2005, p. 256) de “toda uma nova rítmica, e um cinema serial ou atonal, uma nova concepção de montagem”, construída em cortes irracionais nos filmes dos cineastas do cérebro como Resnais, Bresson e Godard. Precisamente, Deleuze designa as telas pretas ou brancas como um “corte extensivo” em um *cinema cerebral*, uma função autônoma e um valor ativo em si mesmo, não mais relacionado à sua prévia função transicional ou de ligação das imagens. Ele aponta que, em uma linha de tonalidade de imagens e interstícios (Anton Webern, Arnold Schönberg, que poderiam ser marcados por John Cage como descansos e silêncios na música), “a série de imagens anteriores não tem fim, tal como a série das imagens seguintes não possui começo; as duas séries convergem para a tela branca ou preta como seu limite comum.” (DELEUZE, 2005, p. 240). Enquanto as cadências harmônicas de música tonal têm uma inevitável previsibilidade, o corte irracional do cinema atonal, assim como a música atonal, assinala a imprevisibilidade e se eleva em sua própria força.

No filme de Godard, chamado comoventemente de *Ici et Ailleurs*, ou Aqui e Acolá (1976), ele tanto anuncia como demonstra seu método preferido de montagem: o método do “E” e do “ENTRE”. Isso acontece, segundo DELEUZE (2005, p. 217),

[...] de tal modo que uma diferença de potencial se estabeleça entre ambos, que venha produzir um terceiro ou algo novo. [...] É o método do ENTRE, “entre duas imagens”, que conjura todo cinema do Um. É o método do E, “isso e então aquilo”, que conjura todo o cinema do SER = é.

Recortando entre imagens de uma complacente família francesa assistindo à TV e ao treinamento dos palestinos Fedayeen⁷, a narração no filme começa afirmando: “Em 1970, este filme era chamado ‘Vitória.’” Em seguida, apresenta-se uma imagem em terceira dimensão, “ET” em letras maiúsculas: “E em outro lugar. E.” E então, “Em 1974, isso se chama “Aqui e acolá”. De acordo com essa sugestão, qualquer associação inicial de imagens seria, segundo Deleuze, intolerável, desprezível. Ou melhor, as séries de imagens que seguem os circuitos de *e... e... e* assinalam que o princípio da construção do filme é baseada na diferenciação e no interstício. A fissura, “ENTRE” duas imagens, torna-se primária e é muitas vezes prolongada dentro de uma tela preta ou branca. A imagem de um Fedayeen que declara “Pelo povo, para o povo, revolução até a vitória” é seguida por uma tela preta e uma locução que responde: “Sim, tudo isto. Estamos organizados desse modo. Todos os sons, todas as imagens, nessa ordem.” Mas é claro que a sequência fílmica da luta palestina “até a vitória” poderia não ser completada pelo grupo Dziga Vertov, que inclui Godard, Goran e Miéville: “A vontade das pessoas, mais...” *Mais... mais*. Os filmes de Godard são o caso mais óbvio da fórmula “e/mais”: “Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem *mais* outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte.” (DELEUZE, 2005, p. 255). Não há fim para a gagueira do *e* do *mais* no filme, o que nos salva de um cinema do UM, Um-Ser, Uma-Nação Indivisível, e nos leva para dentro do poder criativo do DEVIR, da *desintegração* e do divisível. A saturação do interstício, do corte irracional, dá ênfase à produção da diferença, não à reprodução do mesmo. Afirma-se o poder do romance e do imprevisível. O método do *e*, do *entre* e do *mais* em Godard forma cadeias descontínuas no processo de pensamento-indução e da transformação perpétua. As telas pretas em muitos desses filmes propiciam uma função desestabilizante: não existe uma formação do todo fora dos elementos dispersos; ou melhor, formam-se agenciamentos e são oferecidos múltiplos percursos. A montagem torna-se a base para a diferenciação no cinema que Godard realiza entre “uma imagem justa”, que forma uma unidade sintética a proclamar um modelo de verdade ideal e de padrões normativos ao pensamento, e “justo uma imagem”⁸, que não tenta se reconciliar

7. Termo utilizado para definir diversos grupos radicais militares e que pode ser definido como “aquele disposto a sacrificar a própria vida”. N. do T.

8. A autora faz referência ao jogo de palavras, diferenciando “a just image” (uma imagem justa, adequada) e “just an image” (somente uma imagem, uma justa imagem). N. do T.

com outra imagem mas, ao contrário, reconhece abertamente sua distância radical.⁹ “Justo uma imagem” torna-se a base de uma imagem mental autônoma que resiste ao pensamento clichê, à rigidez ideológica e ao imperialismo cultural. No cinema, segundo o método intersticial de Godard, nós não devemos ser instruídos a seguir o moralmente correto, ou a “imagem justa”, o filme é mais um agenciamento de “justo uma imagem” seguido de “justo uma imagem” seguido de “justo uma imagem”.

O uso consistente do interstício irracional das telas pretas ou brancas torna-se mais acentuado nos filmes subsequentes da carreira de Godard, muitos deles finalizados depois da publicação de *A Imagem Tempo – Cinema 2* (DELEUZE, 1989; 2005). Esse estilo se tornou a marca registrada das grandes obras de Godard, os oito capítulos da série *Histoire(s) du cinema* (1988-98), uma ruminação filosófica de todo o cinema. Giorgio Agamben (2004) reconheceu essa diferença fundamental quando discutiu os filmes de Guy Debord e os livros de Cinema de Deleuze, afirmando que “[...] a imagem no cinema [...] já não é algo imóvel, é ela mesmo um corte móvel.”¹⁰ (AGAMBEN, 2004, p. 314). Ele encontra em *Histoire(s) du cinema*, de Godard, “duas condições transcendentais da montagem: repetição e interrupção¹¹”, que primeiro foram praticadas por Debord em *Hurléments en faveur de Sade*¹² (DEBORD, 1952) e “Godard fará o mesmo nas suas *Histoire(s)*.” Agamben (2004, p. 315) declara que “[j]á não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar. Trata-se de uma inovação cinematográfica da época.” Desde o título do primeiro capítulo, *Toutes Les Histoires (Todas as Histórias, 1988)*, Godard interpôs telas pretas e fragmentos de silêncio; ou aparecem telas pretas com uma trilha sonora em que se ouvem os filmes citados e/ou a fala de narrador(es); ou então aparecem montagens de imagens desvinculadas da trilha sonora, filmes momentaneamente

9. Deleuze cita a famosa frase de Godard: “Pas une image juste, juste une image”, um axioma do Grupo Dziga Vertov. Em uma de suas entrevistas, Deleuze afirma: “Godard tem uma bela fórmula: não uma imagem justa, justo uma imagem. Os filósofos também deveriam dizê-lo, e conseguir fazer: não idéias justas, justo idéias. Porque idéias justas são sempre idéias conformes a significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas, são sempre idéias que verificam algo, mesmo se esse algo está por vir, mesmo se é o porvir da revolução. Enquanto que “justo idéias” é próprio do devir-presente, é a gagueira nas idéias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas.” (DELEUZE, 1992, p. 53).
10. O texto em inglês é uma tradução feita por Brian Holmes da palestra conferida por Giorgio Agamben por ocasião da “Sixth International Video Week”, realizada em Genebra em novembro de 1955. Apoiamo-nos também na tradução do texto em francês realizada pelo blog Intermédias a partir retirada de «Le cinéma de Guy Debord» (1995), in *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, p. 65-76. Disponível em: <<http://intermedias.blogspot.com.br/2007/07/0-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em: 14 out. 2017. N. do T.
11. Os termos usados pelo autor são *repetition* e *stoppage*. N. do T.
12. *Gritos em favor de Sade*. N. do T.

silenciados. Godard sugere que essas quebras ou fissuras no meio audiovisual do cinema foram inseridas pelo bem do seu próprio ritmo fílmico, já que o cinema para ele tem menor relação com a literatura, ou com a história literária, e muito em comum com a arqueologia em camadas no sentido foucaultiano. Esses cortes pretos ou brancos contrapõem-se à História oficial no singular e à grande narrativa enquanto totalidades, introduzindo, ao invés disso, uma multiplicidade de outras possíveis narrativas (histórias), que surgem da recombinação das imagens, assim como outras histórias menores e *herstórias*¹³.

Para concluir, nos filmes de Jean-Luc Godard, e no contexto de cinema menor em geral, o uso da tela preta ou branca, frequentemente entendido como uma imagem em negativo ou como uma não-imagem, devém ato de (des)capacitação criativa que se recoloca como uma força ativa e afirmativa. O mutismo da “máquina fílmica” não prescreve uma solução, mas é fortalecido com a força de percepção reflexiva, que convida a considerar diferentes resultados para a crise e imaginar diferentes agenciamentos e coletividades. As telas pretas e brancas evitam que discurso se estabilize dentro de uma ideologia, abrindo falhas e rachaduras que abalam a crosta das convenções aceitas na arquitectônica do cinema.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Tradução de Robert Kenter-Hullot. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. Difference and Repetition: on Guy Debord's Films. In: MCDONOUGH, Tom (Org.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. p. 313-319.
- BROWN, William. Minor Cinema. In: BRANIGAN, Edward; BUCKLAND, Waren (Org.). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London; New York: Routledge, 2015. p. 290-294.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: the time-image*. Tradução de Hugh Tomlinson e Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- _____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- _____. He Stuttered. In: _____. *Essays Critical and Clinical*. Tradução de Daniel W. Smith and Michael A. Greco. London: Verso, 1998. p. 107-114.

13. “Her-stories” é o termo usado pela autora, que faz referência à possibilidade de uma “história” contada por mulheres (her, delas; herstory, narrativas delas) ao invés de contada pelos homens (history, história deles). N. do T.

- _____. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro, com revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. One manifesto less: the theatre and its minorities. In: MURRAY, Timothy (Org.). *Mimesis, masochism, and mime: the politics of theatricality in contemporary French thought*. Tradução de Eliane dal Molin e Timothy Murray. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997b. p. 239-258.
- _____. *Sobre o teatro. Um manifesto de menos/ O Esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: toward a minor literature*. Tradução de Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cintia Vieira da Silva. Revisão da tradução de Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FISCHER, Lucy. Documentary Film and the Discourse of Hysterical/Historical Narrative: Ross McElwee's *Sherman's March*. In: GRANT, Barry Keith; SLONIOWSKI, Jeannette (Org.). *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998. p. 333-343.
- KAFKA, Franz. In the Penal Colony. In: _____. *The Metamorphosis, In the Penal Colony, and Other Stories*. Tradução de Joachim Neugrochel. New York: Scribner, 1993. p. 189-230.
- NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- PISTERS, Patricia. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.
- RODOWICK, David N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- SHILINA-CONTE, Tanya. Imaginal Border Crossings and Silence as Negative Mimesis in Elia Suleiman's *Divine Intervention*. In: KAZECKI, Jakub; RITZENHOFF, Karen A.; MILLER, Cynthia J. *Border Visions: Identity and Diaspora in Film*. Lanham, MD and Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2013. p. 03-21.
- WITT, Michael. The Death(s) of Cinema According to Godard. *Screen* 40, n. 3, p. 331-46, Outono de 1999.
- _____. Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph. In: TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James S. (Org.). *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard: 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. p. 33-50.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS UTILIZADAS PELA AUTORA

- A Film Will Be Shown Without the Sound*. Directed by Silvia Kolbowski. United States, 2006. Film.
- A Movie Will Be Shown Without the Picture*. Directed by Louise Lawler. United States, 1979. Film.
- Blue*. Directed by Derek Jarman. United Kingdom, Channel Four Films, 1993. Film.
- Breathless*. Directed by Jean-Luc Godard. France, UGC, 1960. Film.
- Divine Intervention*. Directed by Elia Suleiman. France, Arte France Cinéma, 2002. Film.
- Goodbye to Language*. Directed by Jean-Luc Godard. France, Wild Bunch, 2014. Film.
- Hiroshima Mon Amour*. Directed by Alain Resnais. France, Argos Films, 1959. Film.
- Histoire(s) du cinéma*. Directed by Jean-Luc Godard. France, Gaumont, 1988-98. Film.

A máquina fílmica e a tela preta/branca como ferramentas de desterritorialização

- Hurllements en faveur de Sade* (Howlings for Sade). Directed by Guy Debord. France, Films Lettristes, 1952. Film.
- Ici et Ailleurs* (Here and Elsewhere). Directed by Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin and Anne-Marie Miéville. France, Gaumont, 1976. Film.
- In Praise of Love*. Directed by Jean-Luc Godard. France, Avventura Films, 2014. Film.
- JLG/JLG: autoportrait de décembre*. Directed by Jean-Luc Godard. France, Gaumont, 1994. Film.
- King Lear*. Directed by Jean-Luc Godard. France, Cannon Group, 1987. Film.
- The Misfits*. Directed by John Huston. United States, Seven Arts Pictures, 1961. Film.
- Moi, un Noir* (I, a Negro). Directed by Jean Rouch. France, Les Films de la Pléiade, 1958. Film.
- Notre musique*. Directed by Jean-Luc Godard. France, Avventura Films, 2004. Film.
- Persona*. Directed by Ingmar Bergman. Sweden, AB Svensk Filmindustri, 1966. Film.
- Scénario du Film 'Passion'*. Directed by Jean-Luc Godard. France, JLG Films, 1982. Film.
- Sherman's March: An Improbable Quest for Love*. Directed by Ross McElwee. United States, First Run Productions, 1986. Film.
- Three Colors: Blue*. Directed by Krzysztof Kieslowski. France, MK2 Productions, 1993. Film.

SOBRE A AUTORA

Tanya Shilina-Conte é Professora Assistente no Departamento de Inglês da Universidade de Buffalo, nos Estados Unidos. Ministra cursos em Teoria do Cinema e Mídia, Teoria da Narrativa do Cinema, Cinema na Era Pós-Mídia, Cultura e Mídia Global, Cinema Mundial, Cor e Imagem em Movimento, Teorias da Montagem e Representação, Gênero e Cinema, Cinema de Vanguarda, Cinema Contemporâneo, Gêneros de Filme e Crítica Literária. Antes de trabalhar na Universidade de Buffalo, foi Professora Associada na Escola Superior de Economia da Universidade Estadual de Moscou, no Departamento de Mídia, Negócios e Comunicação. Os interesses atuais da Dra. Shilina-Conte são o cinema global e transnacional, a filosofia do cinema, a cultura do remix, a arqueologia da mídia e o cinema e a mídia sensorial.

Contato: <https://tanyashilinaconte.com/>.

Recebido em 15 de agosto de 2017 e aprovado em 18 de outubro de 2017.