

Deleuze, Welles e *imagens-tempo*

JAMYS SANTOS¹

Os protagonistas que estão destacados no título são Orson Welles, artista responsável por iniciar o cinema moderno com originalidade, experimentação e Gilles Deleuze, filósofo que apresentou uma peculiar análise da obra daquele e de outros tantos cineastas de variadas épocas, vinculando-os às questões fundamentais de sua filosofia da diferença. Além disso, nesse escrito, visamos comentar sobre a imagem-tempo de Welles apontada pelo filósofo no livro *Cinema 2 – A imagem-tempo* e nos apresentando os lençóis de passado e as potências do falso.

A relação entre filosofia e cinema, apresentada por Deleuze não objetivou uma alegoria de conceitos em filmes ou reservou uma filmografia específica, instrumentalizada e relacionada com alguns argumentos filosóficos. Contudo, neste texto, visamos traçar alguns comentários sobre aspectos dessa relação segundo Deleuze, bem como adorná-los para pensar o cinema nos dias de hoje.

Deleuze fez uma análise minuciosa sobre os procedimentos de ‘enquadrar’, fazer um quadro cinematográfico, *decupar*, criar um plano e um movimento no quadro, e ‘montar’, ligar os planos que compõem os filmes. Essas foram técnicas fundamentais para entender como o autor intercalou filmes ao seu pensamento, além de já ter vinculado esses argumentos à filosofia de Henri Bergson, em *O Bergsonismo*, mesmo que este não tenha associado diretamente o cinema e a filosofia.

Deleuze afirmou que “há fatores históricos e geográficos que atravessam o cinema, colocam-no em relação com outras artes, fazem-no sofrer influências e

¹ Possui Graduação em Filosofia e Mestrado Interdisciplinar pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, ambos pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Tem interesse, principalmente, nas filosofias de Espinosa, Nietzsche, Deleuze, Deleuze-Guattari, Franz Fanon e Érico Andrade. Além da filosofia, tem forte apreço pela literatura: *Musashi*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Grande Sertão: Veredas*, *Olhos d'Água*, *O olho mais azul*, *O avesso da pele*, *Homens (pretos) não choram*, entre outros. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0245518496024413>. Universidade Federal do Maranhão. E-mail: santosjams@gmail.com.

também exercê-las. Há toda uma história. Contudo, essa história das imagens [cinematográficas] não [nos] parece evolutiva” (Deleuze, 2013, p. 68). Bergson cunhou tanto as teses do movimento quanto nos fez perceber, segundo Deleuze, perceptíveis mudanças no espaço e tempo da imagem cinematográfica, e Welles foi um dos principais diretores que demonstrou isso em sua arte.

As três teses do movimento, segundo Bergson, são 1 o movimento e o instante – o quadro; 2 os instantes privilegiados e os instantes quaisquer – o plano, e, por fim, 3 o movimento e a mudança – a montagem. A primeira é um explicitar que o movimento não é o espaço percorrido, pois este é divisível. Todavia o movimento é indivisível, pois se for dividido, há mudança de natureza, em outros termos é um erro pensarmos o instável por intermédio do estável ou o móvel por meio do imóvel.

Na segunda tese, os instantes privilegiados e os instantes quaisquer são outras duas tentativas ilusórias de reconstituir o movimento por instantes: a antiga, com instantes privilegiados ou poses, elementos transcendentais e a moderna, com instantes quaisquer ou cortes, elementos imanentes. Diante dos instantes quaisquer, “devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia” (Deleuze, 2018a, p. 21).

Posto a segunda tese, inferimos que na terceira tese, “não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, [um corte] do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo, que é a mudança na duração ou no todo” (Deleuze, 2018a, p. 22). Em outros termos, o movimento de translação, ou seja: o todo não é um conjunto fechado, mas aberto em constante modificação.

Diante das teses sobre o movimento, concluímos que não há somente imagens instantâneas (primeira tese), mas também imagens-movimento, cortes imóveis da duração (segunda tese) e imagens-tempo (imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, imagens-intensidade...) que são exteriores ao próprio movimento (terceira tese). Nesses estudos deleuzianos, a imagem-movimento constitui o cinema clássico e a imagem-tempo o cinema moderno.

Deleuze entende que a imagem-movimento é a representação indireta do tempo ou a subordinação do tempo ao movimento e, a imagem-tempo, como veremos adiante, é a apresentação direta do tempo ou o tempo no seu estado puro, independente do movimento. As imagens-movimento, em conjunto, formam um plano de imagens e nos direcionam a uma imagem em si: a identidade da imagem-movimento.

A imagem-movimento e suas três variedades: a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção constituem o cinema clássico. A primeira correspondendo ao plano geral, uma situação global em que se insere uma ação; a imagem-ação é o plano médio, onde se estabelece a relação entre o comportamento e o seu meio e, por fim, a imagem-afecção, o primeiro plano, o rosto ou o objeto rostificado.

Essas são imagens que caracterizam o cinema clássico, mesmo que um tipo de filme clássico não seja necessariamente composto de apenas uma dessas imagens, mas o que classifica o cinema clássico é o encadeamento dessas imagens a partir da ação dos personagens. Em outras palavras, a ação do personagem é uma resposta ao meio externo e busca modificar esse meio a partir de uma nova ação: a concepção de tempo cronológico, causal e cumulativo.

O esquema sensorio motor do cinema clássico se ordena como uma reação que responde a ação e que o neorrealismo italiano e a *novelle vague* fazem nascer um outro cinema, uma nova imagem, uma imagem-tempo. Em meio a isso ou mesmo o precursor de um novo cinema é Orson Welles, considerado por Deleuze um dos diretores que exhibe esse estilo cinematográfico. Ele desenvolveu novas coordenadas para o cinema e que, nos dias de hoje, na tecnologia do virtual é e se torna necessariamente um urgente criativo.

O tempo cronológico e ordenado, a ação de um personagem ao meio externo foi considerada um clichê, se tornando um padrão que se repete em muitos filmes (Deleuze, 2018a, p. 309). Deleuze formula não necessariamente uma crítica àquelas imagens, mas destaca como alguns diretores inovaram, como o diretor Alfred Hitchcock que apresentou uma imagem-mental, o limite da imagem-ação. Assim, inicia-se a passagem entre o cinema clássico e o cinema moderno.

Nessa nova concepção de imagem, “o essencial é que a ação, e também a percepção e a afecção estejam enquadradas num tecido de relações. É essa cadeia das relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções” (Deleuze, 2018a, p. 298). Importante frisarmos que o surgimento de novas imagens não é necessariamente imposição de um novo cinema em detrimento da imagem-movimento, mas o resultado de forças impostas pelo *devoir criativo*, mudanças tecnológicas que ocorriam – e ainda ocorrem – em todos os âmbitos da ciência e da tecnologia.

Esse novo tipo de imagem, as novas figuras de pensamento, exigem novos signos que estariam além das imagens-ação. Essa imagem-mental, considerada também como imagem-relação enquadra outras imagens, levando as imagens-movimento ao seu limite onde, praticamente, incluem o telespectador no filme e nos inserimos em outra perspectiva de tempo.

Dessa forma, as imagens-movimento foram questionadas “através da ruptura dos liames sensório-motores nesta ou naquela personagem. O que Hitchcock desejava evitar, uma crise da imagem tradicional no cinema, adviria, entretanto, após Hitchcock e em parte por meio de suas inovações” (Deleuze, 2018a, p. 304). Então é uma crise da imagem-ação, e essa foi gerada por diversos outros fatores: primeira grande guerra mundial, fragilidade do ‘sonho americano’ e consciência das minorias. As imagens vagam não somente no mundo exterior, mas na mente das pessoas e possibilitaram a nova narrativa também na literatura, influenciando o cinema e a “crise de Hollywood” nos primeiros gêneros. (Deleuze, 2018a, p. 306)

Assim, entendia-se que 1) a imagem não trata mais de uma situação globalizante, mas dispersiva, além de personagens principais com a mesma influência que as secundárias; 2) os encadeamentos ou as ligações narrativas são escassas e o acaso é o único fio condutor da narrativa; 3) deu-se um caráter de errância tanto em um fato externo quanto interno; 4) o conjunto é feito por clichês, ressignificados sob usos diferenciados e, como dito anteriormente, 5) o clichê se torna uma regra, ou seja, um acontecimento discreto no interior dos enredos. (Deleuze, 2018, p. 308).

Reforçamos que essa crise se deu, além do cinema de Hitchcock, com as produções cinematográficas do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. Na França, o desvio reflexivo e intelectual foi buscar seu motivo no fim da Grande Guerra, podendo ser considerada como uma resistência subterrânea “e que a vida dos franceses, mesmo permeada de conflitos e ambiguidades, [fez surgir] uma contribuição para a vitória” (Deleuze, 2018a, p. 313).

Na Itália foi uma situação distinta, pois foi necessária uma renovação da imagem apresentada após a Grande Guerra: outra maneira de narrar, buscando “o elíptico e o não organizado, como se o cinema tivesse de recomeçar do zero, colocando novamente em questão todos os créditos da tradição americana. Os italianos podiam, portanto, ter uma consciência intuitiva da nova imagem que estava nascendo” (Deleuze, 2018a, p. 313).

Dessa forma, essa crise da imagem-ação funcionou como o estopim para o surgimento de uma nova imagem que se sustentava para além do movimento, pois um determinado filme ou personagem pode estar assentado em situações sensório-motoras e reagindo a uma outra situação. O movimento agora é até explícito, mas privilegiando situações puras e a “imagem-tempo não se confunde com o que se passa no tempo, são novas formas de coexistência, de colocação em série, de transformação...” (Deleuze, 2013, p. 158).

Enfim, Orson Welles (1915-1985): diretor, ator e escritor de cinema estadunidense, dentre outras qualidades como artista, carrega um reconhecimento singular no campo cinematográfico. Em variados veículos de mídia sobre o cinema, revigora-se o trabalho do artista que também produziu nos setores do teatro e rádio. Um cineasta conhecido principalmente pelo seu filme *Cidadão Kane* (1941) e, sem que nos tomemos pela instigante biografia do diretor, assim como não nos prendemos na biografia do filósofo Deleuze, os relacionaremos a partir desses aspectos dos estudos filosóficos deleuzianos.

Seguindo as análises das imagens cinematográficas segundo Deleuze, no que ele entendia por imagem-tempo é importante destacar o que ele chamou de consciência-câmera: as formas que a imagem se relaciona com o todo e com os planos de montagem, passando por diferenciadas qualificações. No cinema moderno, os movimentos que definiam essa consciência-câmera se transformam

em relações mentais, rompendo com os vínculos racionais das imagens, além de que o todo não é mais uma totalidade aberta, mas ele é o fora, uma ‘memória-mundo’ ou o ‘impensado’ do pensamento. A consciência-câmera é autônoma e, mesmo reflexionante, um *cogito* cinematográfico responsável pela percepção inumana de misturar as imagens indicadas no início do texto.

O cinema moderno inicia-se com uma zona intermediária entre o movimento e o tempo porque, impossibilitado de um esquema sensório-motor, se prolonga em outros tipos de imagens. Além de Welles, os principais diretores que Deleuze reservou uma apresentação em seu segundo livro sobre o cinema foram: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Federico Fellini, Alain Resnais, Glauber Rocha, dentre outros.

Dito isso, voltando para Welles, podemos identificar em seu filme *A marca da maldade* (1958) ousados planos e uma edição inovada ainda não vista naquele período², contudo, como já dito, foi com *Cidadão Kane* que o diretor ganhou maior reconhecimento. Esse é considerado como um dos principais representantes de uma imagem-tempo, bem como de toda história do cinema, pois nele o tempo não decorre do movimento, mas apresenta o tempo de maneira direta a partir das imagens do passado do personagem Kane. A história gira em torno do seu passado a partir do mistério da palavra *rosebud*, pois essa foi a última palavra de Kane, um magnata da imprensa, dita por ele antes de sua morte. Essa é praticamente a premissa do longa e o filme trafega em diferentes momentos do passado do protagonista, contados por outras pessoas que faziam parte de diversos acontecimentos da vida de Kane.

Definitivamente, a imagem cinematográfica está no presente, contudo, no filme, a imagem está na forma de lençol do passado, ou seja, fora dos eixos e independente do movimento, com uma vasta região a ser explorada. Os lençóis de passado irão permitir as imagens-lembranças em uma espécie de circuito do

² Esse filme apresentou uma montagem do próprio estúdio para poder ‘adaptá-lo’ aos padrões cinematográficos vigentes daquele período, possibilitando reações de Welles com um memorando de 58 páginas pedindo alterações à montagem ao mais próximo do filme que ele quis conceber.

presente-passado-presente, um *flashback*, podendo gerar uma perda de continuidade que levarão os lençóis se contraírem no presente atual.

No filme são mostrados constantes *flashbacks* subjetivos sobre a vida de Kane que Deleuze considerou como um lençol do passado virtual, revelando os acontecimentos da vida do magnata. De certa maneira, esses lençóis diferenciam-se das imagens-lembranças, pois atualizados “quanto o passado puro pode sê-lo em face do antigo presente que ele foi. Cada testemunha salta no passado em geral, instala-se de saída nesta ou naquela região coexistente, antes de encarnar certos pontos de região em uma imagem-lembrança” (Deleuze, 2018b, p. 156)

Assim, ao ‘saltar’ em um passado muito próximo de nós, deparamo-nos com duas diferentes imagens: antigos presentes ou hábitos e regiões do passado. Essa última revelada pelo artifício da profundidade de campo: explorar uma região do passado contínuo. Recurso que Welles realiza, primordialmente, concomitante as cenas do presente. Mais um exercício ainda não realizado no cinema.

A profundidade é uma questão problematizante não atingida desde o cinema clássico e até melhor desenvolvida em outras artes, como a pintura do século XVI e XVII. Contudo, Welles mostrou que a profundidade é uma diferente região do tempo, uma região de passado, definida pelos aspectos ópticos tirados dos diferentes planos em interação, ou seja, “é o conjunto de ligações não localizáveis, sempre de um plano a outro que constitui a região do passado ou o contínuo de duração” (Deleuze, 2018b, p. 159).

Além disso, a função da profundidade de campo é sua ligação com a memória, pois Deleuze, mais de uma vez, afirma que

nisso o cinema é bergsoniano: não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o flashback pode representar. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico. Trata-se ou de um esforço de evocação produzido em um presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança (Deleuze, 2018b, p. 161. Grifo do autor).

Dessa forma, os dois permanecem ligados, pois evocar a lembrança é saltar ao passado (virtual) preenchido de lençóis que coexistem relativamente ao

presente (atual). Nessas aventuras da memória, Bergson destacava dois fatos e que foram bem apresentados em filmes de Welles: 1) uma lembrança passada que não servia mais porque o seu ‘prolongamento motor’ foi perdido e a imagem tornou-se inutilizável, e 2) o atual presente que não pode alcançar a lembrança como imagem.³

Essas características de temporalização são apresentadas em outros filmes de Welles: *Soberba* (1942), *A dama de Shanghai* (1947) e *O processo* (1962), mas é em *Cidadão Kane* que os lençóis compõem grande parte do filme, revelando a personalidade de Kane: “as imagens às quais elas deram lugar eram, por sua vez, talvez igualmente vãs, já que não há mais presente para acolhê-las, e que Kane morreu solitário, sentindo o vazio de toda a sua vida, a esterilidade de todos os seus lençóis” (Deleuze, 2018b, p. 164).

A apreensão dos lençóis de passado só é possível diante de uma descrição cristalina, e não orgânica: esta sendo lógica, causal e atual e, a cristalina, descontínua, imagens desprendidas que ainda irão se transformar. A primeira é uma descrição clássica e a outra moderna, onde há uma indiscernibilidade.

Então, os processos de cristalização são essas imagens indiscerníveis: imagens-cristal de um tempo puro: desdobramento do tempo em dois vieses: atual e virtual, indiscernibilidades e diferentes trocas entre ambos. Os três momentos são três estruturas cristalinas que só podem ser constituídas na singularidade de cada cineasta que as usa em suas produções.

Uma imagem especular, ou melhor, um espelho, na passagem do virtual para o atual é uma imagem-cristal por excelência que envolve personagens nesses campos virtuais e atuais em situações dispersas. Um contundente exemplo é o final do filme *A dama de Shanghai* que mostra imagens especulares com distinção. Welles percebe que a melhor representação para o cristal é um espelho, configurando o objeto da cena por excelência da imagem-cristal. “Não que todos

³ O virtual coexiste com o atual e ambos se tornam indiscerníveis, pois o atual se constitui como objeto e o virtual como imagem. Assim, esse dinamismo é a multiplicidade, não sendo somente uma união do um com o múltiplo, mas uma organização do atual extensivo e do virtual intensivo. Em diversos livros de Deleuze, encontramos uma melhor caracterização de ambos os conceitos, além do próprio *Cinema 2 – A Imagem-tempo*, contudo, para uma leitura inicial, recomendamos o livro *Diálogos*, o último capítulo, *O Atual e o Virtual*, de Gilles Deleuze e Claire Parnet.

os filmes em que apareça o espelho no quadro sejam configurados por uma imagem-cristal, mas toda imagem-cristal comporta a ideia do espelho, do especular. [Dessa forma] temos a coalescência de uma imagem atual com sua imagem virtual” (Vasconcellos, 2006, p. 134).

Além de que a resolução do enredo do filme, *A dama de Shanghai*, seja dada entre essas imagens (os espelhos) é fundamental para entender a potencialidade do poder do falso que ainda será comentado. Outro ponto que nos interessa é que Deleuze destaca também em *Cidadão Kane*

[...] a pequena bola de vidro se parte ao cair das mãos do moribundo, mas a neve que ela continha parece vir em nossa direção, por rajadas, para semear os meios que vamos descobrir. Não sabemos por enquanto se o gemer virtual (Rosebud) vai se atualizar, pois não sabemos de antemão se o meio atual tem a virtualidade correspondente (Deleuze, 2018b, p. 114).

Os filmes constituídos por imagens-tempo trazem figuras de esquizofrênicos e alucinados, traçando linhas de fuga em um perambular até então comum, linear ou ordenado. Outro exemplo é *A marca da maldade*, como o capitão americano se diferencia do agente mexicano. Esses são contrários aos videntes, personagens que deram voz a imagem e ao movimento e, devido a descontinuidade da imagem, não são apreendidos. Uma nova narrativa com certa mobilidade que é descontínua e, até mesmo, intensiva, pois em um ambiente de errância seu passeio é descontínuo e só pode ser permitido por situações óticas e sonoras puras.

Welles foi um dos artistas que sustentou essa nova maneira de narrar, direcionando-a para o cinema uma narrativa contínua na literatura, explorando os lençóis de passado e fazendo surgir as imagens-lembranças. O recurso da profundidade de campo fez surgir zonas virtuais que coexistem com o atual, algo que o cinema, na nossa atualidade, demonstra em diversas produções. E esse diálogo coexistente entre ‘passado e futuro’ desenvolvido por Welles deve ser sempre examinado ou mesmo recriado para que assim possamos obter novas perspectivas fora do campo cinematográfico.

Deleuze explicitou como Welles, ao mesmo tempo que desenvolve uma imagem-tempo direta, a faz ficar sob o poder do falso. Antes, o homem verídico

julgava a vida e a via como um mal, ou seja, a vida era um ‘erro’ a ser consertada. Então, necessitava-se de um valor superior, uma verdade transcendente, mas agora essa verdade está sob égide do falso. O personagem, em favor do cineasta, põe em xeque verdades e a potência do falso produz o verdadeiro. Como Nietzsche, Welles também lutou contra o sistema de julgamento, pois, segundo Deleuze e aqueles outros autores, não existe um valor superior à vida e, dessa forma, ela não tem de ser julgada. Ela tem a inocência do devir e está para além do bem e do mal (Deleuze, 2018b, p. 201).

Em Welles, o sistema de julgamento torna-se definitivamente impossível, até mesmo, e sobretudo, para o espectador. A confusão do escritório do juiz em A dama de Shangai, e acima de tudo a infinita impostura do julgamento em O processo, atestam essa nova impossibilidade. Welles não para de construir personagens injulgáveis, e que não têm de ser julgadas, que se esquivam de qualquer julgamento possível. Se o ideal de verdade desmorona, as conexões da aparência não mais bastarão para manter a possibilidade do julgamento. Conforme a expressão de Nietzsche, ‘ao mesmo tempo que o mundo verdadeiro, abolimos também o mundo das aparências...’ (Deleuze, 2018b, p. 203).

803

Deleuze entende que o indivíduo “apela para o juízo, só é julgável e só julga quando sua existência está submetida a uma dívida infinita” (Deleuze, 2011, p. 162). É a doutrina do juízo que se constitui por esse ‘infinito da dívida’ e pela ‘imortalidade da existência’ tanto desejada e vendida, pois é preciso sobreviver para que a dívida infinita perdure

Dessa maneira, restam os corpos e as forças que enfrentam outras forças, ou melhor, nas estratégias do cinema, as montagens de planos curtos e os planos-sequência se desenvolvem do mesmo modo onde os primeiros são corpos exercendo suas forças e os planos-sequência seguem a expressão dos corpos e suas variabilidades instáveis e proliferando centros.

Deleuze, entende que a vida se estabelece por forças e as relações entre elas são qualitativas e não quantitativas (2018b, p. 204). Existem forças que respondem a outras forças somente de maneira uniforme e invariável. Então, não se trata somente de um constante movimento, mas também entendemos que existem possíveis incertezas.

Em uma espécie de vir-a-ser, a vontade de poder nos âmbitos inter-humanos também está em constante movimento. Nietzsche percebe tanto a evidência da imanência a partir de impulsos, paixões e afetos, assim como estas são a própria realidade do acontecimento, a solidez do questionável, ou seja, esses impulsos e paixões são ligados intrinsecamente ao próprio acontecimento.

Essas relações são evidências das experiências corpóreas de uma vontade de poder: forças esgotadas, decadentes e degeneradas. Em Welles isso é constatado em seus personagens: “Bannister e suas próteses [*A dama de Shanghai*]; Quinlan e sua bengala [*A marca da maldade*]; Arkadin e seu desvario quando não tem mais avião [*Grilhões do passado*]; Iago, o impotente por excelência [*Othello*], verdadeiros homens de vingança” (Deleuze, 2018b, p. 205)

Deleuze pontua a relevância de protagonistas de dois filmes: *Verdades e Mentiras* (1973) e *Dom Quixote* (1992), e como em ambos os filmes estão expostos incomensuráveis falsários e suas ‘estranhas bondades’:

Os homens ditos superiores são vis ou maus. Mas o bom só tem um nome, ‘generosidade’, e é o traço pelo qual Welles define sua personagem preferida, Falstaff, é também o traço que se supõe dominante no eterno projeto de Dom Quixote. Se o devir é a potência do falso, o bom, o generoso, o nobre, é o que eleva o falso à enésima potência, ou a vontade de potência até o devir artista. Falstaff e Dom Quixote podem parecer falastrões ou lastimáveis, ultrapassados pela história: mas, são peritos em metamorfoses da vida, opõem o devir à História. Incomensuráveis a qualquer julgamento, têm a inocência do devir. E sem dúvida o devir é sempre inocente, mesmo no crime, mesmo na vida esgotada, na medida em que ela ainda é um devir. [...] O que Welles vê em Falstaff e Dom Quixote é a ‘bondade’ da vida em si mesma, uma estranha bondade que leva o vivente à criação. É nesse sentido que se pode falar de uma nietzschianismo autêntico ou espontâneo em Welles (Deleuze, 2018b, p. 206-7).

Welles explicita que o movimento não está mais ligado ao verdadeiro, assim como o tempo não está mais vinculado ao movimento. O movimento está em falso e possibilita o tempo em uma potência em falso.

A figura do falsário é demonstrada em uma série de personagens do falso documentário *Verdades e Mentiras*⁴, começando pelo próprio Welles,

⁴ Não obtemos a certeza se o filme foi lançado em 1973, 1974 ou 1975.

interpretando um ilusionista e se intitulando como um charlatão. O filme todo nos leva a crer em várias ilusões e nos possibilita chegar ao fim do filme sem a certeza de que as tramas apresentadas foram verdadeiras ou falsas. É a verdadeira indiscernibilidade entre o virtual e o real, a coalescência entre as imagens. Consideramos esse filme como o mais explícito em torno do conceito de potência do falso.

O homem verídico e o falsário são produtos de uma mesma cadeia de relações, contudo, o artista é o principal criador da verdade, pois a potência do falso não é o suficiente, mas ela é a oportunidade da arte e da vida, “a chance nietzschiana, melvilliana, bergsoniana, wellesiana... A Chronopolis de Kalmer⁵ mostra que os elementos do tempo precisam de um encontro extraordinário com o homem para produzir algo novo”. (Deleuze, 2018b, p. 214)

Diversas questões rondam a filosofia e, no nosso caso, a filosofia contemporânea, não só porque está mais ‘próxima’ de nós, mas principalmente está envolta das novas mídias que geram pensamentos significativos para às ciências humanas. No caso aqui em questão, em se tratando de cinema, o próprio Deleuze tomou nota de certa preocupação, ou seja, afirmou que “não são longas filas para filmes muito ruins; é na verdade quando um Bresson, um Rivette reúnem tão ‘somente algumas’ dezenas de pessoas numa sala. Isso é em si inquietante, mas também para o futuro, para os autores mais jovens” (Deleuze, 2016, p. 229. Grifo nosso). A partir disso, ao aprofundar-nos nessa resposta para os dias atuais, deparamos com uma nova questão: quais filas?

Entendemos que algumas criações artísticas são as próprias formas de resistir, mesmo que sejam oposições para nós mesmos ou ao que nos rodeia. Deleuze, em seu *Abecedário*, no verbete Resistência, apontou, de certa maneira, com ares de pessimismo, o que talvez pode ‘inspirar’ o artista:

Para cada um de nós, na nossa vida cotidiana, há acontecimentos minúsculos que nos inspiram a vergonha de ser um homem. Assistimos a uma cena na qual alguém é vulgar demais. Não vamos fazer uma cena. Ficamos incomodados por ele. Ficamos incomodados por nós porque parecemos suportar. Assumimos

⁵ Entende-se que Deleuze faz referência a *Chronopolis*, de 1982, único filme do animador polonês Piotr Kamler.

uma espécie de compromisso. E se protestássemos dizendo: 'O que você disse é ignóbil', faríamos um drama. Estamos encurralados. Então, sentimos essa vergonha. Não se compara a Auschwitz [Deleuze também se referia ao escritor Primo Levi], mas, mesmo nesse nível minúsculo, há uma pequena vergonha de ser um homem. Se não sentimos essa vergonha, não há razão para fazer arte. Não posso dizer mais do que isso. (Deleuze; Parnet, 1988).

A arte está em produção, bem como o cinema e não contamos os filmes que enchem as telas com entretenimento gratuito e um conhecimento ignóbil retido ao virtual. Ainda somos capazes de encontrar falsários no mais profundo de produções contemporâneas que nos fazem enxergar a realidade de uma maneira diversa e faz o fluxo do tempo gerar novos pensamentos e outros questionamentos.

Na atualidade, encontram-se inúmeros filmes com novas maneiras de ver o mundo, mas a velocidade e a quantidade de respostas que a previsibilidade do cinema acarreta, obscurecem uma boa parte de perspectivas que podem gerar questões fundamentais para o questionamento filosófico, mesmo vindo de outras manifestações da história da filosofia e a obra de Deleuze é a prova disso. De todo modo, como observamos parágrafos acima, ainda podemos apreender cantos que geram potencialidades dos que não estão em busca de aplausos e são capazes de gerar perguntas que nos fazem crescer espiritualmente. A obra de Deleuze e Welles está aí.

Referências

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. 2ª ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. *Conversações, 1972-1990*. 3ª ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, G. Retrato do filósofo enquanto espectador. In: *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, G. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. Trad. [Stella Senra](#). São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, G. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b

SANTOS, J.

DELEUZE, G; PARNET, C. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse. Filmado em 1988-1989. Publicado em 1995.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna Ltda., 2006.

Submissão: 19. 05. 2025 / Aceite: 14/07/2025