



## POLÍTICAS DA VISÃO: A VIDÊNCIA NA OBRA DE GILLES DELEUZE<sup>28</sup>

Alvaro Luiz Nunes<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo mapeia e discute o tema da vidência na obra de Gilles Deleuze, confrontando-o com a percepção sensório-motora comum. Argumenta-se que a filosofia de Deleuze é atravessada por um ato de vidência que rompe os clichês perceptivos para revelar o intolerável e abrir novas possibilidades de vida e pensamento. A figura do vidente, inicialmente ligada a sujeitos excepcionais, torna-se acessível a qualquer um a partir da pedagogia da percepção desenvolvida em seus estudos sobre o cinema. O rompimento do esquema sensório-motor redefine o problema da política, deslocando-o do voluntarismo para uma ética da resistência e da criação. No contexto contemporâneo, saturado por clichês informacionais, a vidência é reafirmada como arma política capaz de discernir novos possíveis.

**Palavras-chave:** vidência; vidente; política; sensação; Deleuze.

<sup>1</sup> Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba-PR.  
E-mail: espeluncadoau@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1737-4864>



# POLITICS OF VISION

## SEEING IN THE WORK OF GILLES DELEUZE

### ABSTRACT

This article maps and discusses the theme of seeing (vidência) in Gilles Deleuze's work, contrasting it with common sensori-motor perception. It argues that Deleuze's philosophy is driven by an act of vision that disrupts perceptual clichés to reveal the intolerable and open up new possibilities for life and thought. The figure of the visionary, initially associated with exceptional individuals, becomes accessible to anyone through the pedagogy of perception developed in Deleuze's cinema studies. Breaking the sensori-motor scheme redefines the political problem, shifting it from voluntarism to an ethics of resistance and creation. In a contemporary world saturated with informational clichés, seeing is reaffirmed as a political weapon capable of discerning new possibilities.

**Keywords:** seeing; politics; visionary; sensation; Deleuze.

Este artigo mapeia e discute o tema da vidência na obra de Gilles Deleuze, confrontando-o com a percepção sensório-motora comum. Argumenta-se que a filosofia de Deleuze é atravessada por um ato de vidência que rompe os clichês perceptivos para revelar o intolerável e abrir novas possibilidades de vida e pensamento. A filosofia de Deleuze, marcada por sua natureza movente e paradoxal, é atravessada por uma atenção especial ao ato de ver. Este artigo propõe mapear a presença e a importância da vidência na obra deleuziana, compreendida como a capacidade de ultrapassar a percepção sensório-motora habitual para revelar o intolerável e o virtual contidos na experiência.

O artigo está dividido em três momentos: primeiramente verificamos a ocorrência do termo "vidente" e seu correlato "visionário" na obra do filósofo, buscando compreender o contexto em que essas palavras são empregadas. Em seguida, defendemos que os estudos de Deleuze sobre o cinema poderiam ser melhor compreendidos nos domínios de uma função actante da imagem (cinema dito clássico) e uma função vidente da imagem (cinema dito moderno), proposta que busca absorver e ponderar as críticas de Rancière às classificações deleuzianas da imagem. Por fim, discutimos as implicações políticas que estão na base de cada função da imagem, para propor uma política vidente que se opõe à política sensório-motora que inspira a consciência política clássica.

Ao mapearmos o surgimento e a evolução da figura do vidente — dos escritos sobre Espinosa ao cinema da imagem-tempo —, buscamos mostrar como a





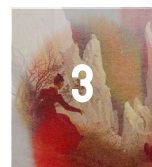
política da percepção ocupa um papel central na formulação de uma nova ética e de uma nova política em Deleuze. Em um mundo saturado por clichês, a vidência emerge como uma prática de resistência e criação, capaz de abrir caminhos para o pensamento e para modos de vida ainda por vir.


## A FILOSOFIA DE DELEUZE COMO UMA GRANDE VISÃO

Para David Lapoujade (2015, p. 291) “a filosofia de Deleuze gravita em torno de uma visão, ele não para de invocar um ‘ato de vidência’”. Lapoujade (2015, p. 280) afirma que a estética em Deleuze começa com o “ver” e o “falar”, isto é, remonta às condições da experiência sob a “dupla garra do visível e do enunciável”. Remontar as condições da experiência seria, segundo Lapoujade, não uma questão de reflexão, mas sim de visão, tal qual o visionarismo da heroína de *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1952), que remonta da experiência dos operários na fábrica as condições de condenados em uma prisão. Não se trata de metáfora, mas sim de literalidade. Segundo Lapoujade (2015), a heroína de *Europa 51* vê condenados porque se tornou visionária, isto é, superou os clichês que condicionam a percepção usual para remontar da experiência as suas condições e ver o intolerável dos grandes meios de confinamento das sociedades disciplinares.

Deleuze (2013, p. 225) explica que a linguagem comum dos grandes meios de confinamento das sociedades de disciplina é analógica<sup>1</sup>, e é essa visão que a heroína de Rossellini alcança: ela viu na fábrica a prisão, que conforme Deleuze pontua é o meio de confinamento máximo das sociedades disciplinares. A personagem de *Europa 51* não se tornou visionária sem “enlouquecer” aos olhos do mundo da *doxa*, sem encarnar o que para Jacques Rancière (2000) é a própria definição do pensamento estético em Deleuze: desfazer o recorte sensório-motor e significante do mundo perceptivo, criar um deserto e, acrescentamos, remontar da experiência as suas condições. Rancière (2000, p. 511) argumenta que a heroína de Rossellini “viu a visão excessivamente forte, insustentável, e que, a partir de então, nunca mais se conciliará com o mundo da representação”.

A estranha filosofia de Deleuze é movente, nômade, labiríntica, farsante<sup>2</sup>, paradoxal e atravessada por linhas de fuga que a fazem fugir de análises e esquematismos que pretendam enquadrá-la, classificá-la, organizá-la ou compreendê-la de modo totalizante. Com efeito, sua obra está repleta de vidências e estas, como observou Lapoujade, frequentemente culminam em uma imagem semelhante à visão intolerável do deserto em Thomas .Edward Lawrence: “Ver brumoso, ver turvo: um esboço de percepção alucinatória, um cinza cósmico” (Deleuze, 2011a, p. 147).





Há ainda uma outra força que atravessa a filosofia deleuziana de ponta a ponta e que pode ser vista como matéria-prima de sua usina de conceitos: a política. Para Eric Alliez, a política em Deleuze vem antes da filosofia:

uma política do ser, mais do que uma metafísica, uma política das ciências, mais do que uma epistemologia, uma política da sensação, mais do que uma estética, uma política do inconsciente, mais do que uma psicologia, uma micropolítica do desejo, em vez de uma psicanálise, uma política da língua e uma pragmática, mais do que uma linguística dos signos, uma ética dos devires, mais do que uma filosofia política (Alliez, 2000, p. 15)

Mesmo antes de seu encontro com Félix Guattari, momento em que chegou a afirmar que “antes do ser, há a política” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 85), a filosofia de Deleuze já era uma filosofia política. Antônio Negri (Deleuze, 2013, p. 213) percebeu que o problema político permeia a obra de Deleuze desde seu trabalho sobre David Hume<sup>3</sup>, e que se entrelaça com sua vida prática, já que ele fez intervenções em movimentos sociais, nas prisões, na luta LGBT, na autonomia italiana, na causa palestina etc.

Tendo estes breves comentários acerca do entrelaçamento entre percepção e política na obra de Deleuze como ponto de partida para a construção do tema da vidência na obra do filósofo, examinaremos agora a presença do termo “vidente” desde seus primeiros escritos, passando pelo ápice do problema da vidência em sua obra sobre cinema, até suas últimas publicações, em que o tema passa a fazer parte de seu arcabouço teórico.

## VIVENTE-VIDENTE E PEDAGOGIA DA PERCEPÇÃO: A VIDÊNCIA NA OBRA DE DELEUZE

O tema da vidência assume importância decisiva nos livros de Deleuze sobre o cinema. Contudo, a temática também aparece em sua obra filosófica<sup>4</sup>. Embora ele não tenha formulado um conceito definido de vidência ou de política vidente, a análise desse tema permite problematizar a construção da personagem e da imagem vidente e sua relação com uma nova forma de pensar a política. Os termos vidente (*voyant*) e visionário aparecem ao longo da obra como sinônimos e ajudam a estruturar essa temática. Inicialmente episódicos, esses termos tornam-se centrais nos estudos deleuzianos sobre cinema a partir dos anos 1980, período em que a figura do vidente passa a ser recorrente em seus livros, artigos e entrevistas.

As primeiras ocorrências do termo aparecem já nas obras *Espinoza* (1970)<sup>5</sup> [*Spinoza e os signos, s/d*] e *O Anti-Édipo* (1972) e são para designar o filósofo Baruch Espinosa como um “vivente-vidente”. Na primeira obra, que teve uma versão modificada e ampliada publicada em 1981 sob o título *Spinoza: philosophie pratique*





(1981) [*Espinosa – Filosofia Prática, 2002*], Baruch Espinosa, que ganhava a vida como polidor de lentes, é apresentado como filósofo que “pule lentes” e é capaz de dar a ver “o efeito produzido e as leis de sua produção” (Deleuze, 2002, p. 16). A vidência, na figura do polidor de lentes, aparece, portanto, como modo de existência e como uma característica fundamental para a compreensão do pensamento de Espinosa.

A vidência, segundo Deleuze, é um modo de existência ligado a uma forma de ver. Para ele, o método geométrico de Espinosa não busca convencer intelectualmente, mas operar como uma invenção vital e óptica: inspirar, demonstrar e mostrar. Espinosa, ao polir lentes, simboliza a busca por uma visão livre e inspirada, que transcende as falsas aparências e a moral tradicional. Seu método propõe uma retificação da vida e do olhar, afirmando a existência e a liberdade como um processo de tornar-se vivente-vidente.

Em cursos que ministrou sobre Espinosa na mesma época da escrita do livro *Espinosa, filosofia prática*, Deleuze afirma: “há alguma coisa de mau em devir cego; há alguma coisa de bom em devir vidente” (Deleuze, 2019, p. 172). Esta afirmação está relacionada ao aumento ou diminuição de potência, um tema central na obra de Espinosa. Segundo Deleuze (2019, p. 171), em Espinosa, toda afecção é instantânea, isto é, ocorre na duração, em uma passagem. Deste modo, as afecções, instantaneamente, aumentam ou diminuem a potência. Ora, depreende-se daí que o devir-cego é diminuição da potência de existir, enquanto o devir-vidente é o aumento dessa mesma potência.

Na obra conjunta *O Anti-Édipo*, o termo vidente aparece no debate deleuze-guattariano que propõe o desejo como produção. Na primeira citação, o vidente, assim como os revolucionários e os artistas, é referido como um ser objetivo a quem nada falta, isto é, está próximo das condições de existência objetivas. Conforme Deleuze e Guattari (2011b, p. 44), os videntes “sabem que o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem”. Mais uma vez aqui, Espinosa é designado como o “vivente-vidente” e o termo relaciona-se diretamente a um modo de existência.

Na segunda vez em que o termo é mencionado o debate volta-se para uma crítica à crença no mito de Édipo como estrutura universal da psique. A crítica de Deleuze e Guattari à psicanálise se detém agora em uma crítica ao mito como crença, ideologia e ilusão da consciência. Neste contexto, os videntes são “os menos crentes”, pois não acreditam nos mitos. Segundo os autores, Henri Miller e David Herbert Laurence dizem contra a psicanálise que “Os vivos não são crentes, os videntes não acreditam no mito, na tragédia” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 44).





O livro *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia 2* (1980) não menciona o termo *vidente* diretamente, mas uma análise feita por Deleuze e Guattari do conto *História do abismo e da luneta*, de Pierrette Fleutiaux, apresenta “duas espécies de vigilantes” enquanto duas formas distintas de ver. Há os vigilantes de visão curta e os vigilantes de visão ampla. Os primeiros, munidos de uma luneta simples, veem e preservam a “ordem molar” quando esta se encontra ameaçada. A visão curta traça “uma linha de segmentaridade dura em que todo mundo será julgado e retificado segundo seus contornos, indivíduos ou coletividade” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 81). Os segundos, por sua vez, “têm uma luneta refinada e complexa”, e com ela

Vêm toda uma micro-segmentaridade, detalhes de detalhes, ‘tobogã de possibilidades’, minúsculos movimentos (...) Todo um rizoma, uma segmentaridade molecular que não se deixa sobrecodificar (...) Os de ampla visão podem adivinhar o futuro, mas é sempre sob a forma do devir de algo que já aconteceu em uma matéria molecular, partículas inencontráveis (Deleuze; Guattari, 2012, p. 81).

Ora, Deleuze e Guattari interpretam os vigilantes de visão ampla do conto de Fleutiaux como videntes que enxergam para além das formações molares. O que eles veem é a “micropolítica”, “Um caso de política, tão mundial quanto o outro, e ainda mais, porém, em uma escala e em uma forma não-superponível, incomensurável. Mas também um caso de percepção, pois a percepção, a semiótica, a prática, a política, a teoria, estão sempre juntas” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 82). Nos interessa esta passagem porque aqui política e percepção se entrelaçam a um fenômeno de vidência. Além disso, a vidência é relacionada a um tema bastante central em Deleuze: a teoria das multiplicidades.

A primeira obra publicada pelo filósofo na década de 1980 é sobre o pintor anglo-irlandês Francis Bacon, intitulada *Francis Bacon: logique de la sensation* (1981<sup>6</sup>) [*Francis Bacon - Lógica Da Sensação*, 2007]. O termo *vidente* não aparece no livro sobre Bacon. Com efeito, a obra é dedicada ao problema de construir uma vidência para além da visão dos clichês, que estariam na tela e na cabeça do pintor (clichês físicos e psíquicos) mesmo antes do artista iniciar a pintura. Em seguida, é publicado os dois tomos dos estudos de Deleuze sobre o cinema: *Cinéma 1: Í image-mouvement* (1983) [*Cinema 1- a imagem-movimento*, 1985] e *Cinéma 2: Í image-temps* (1985) [*Cinema 2- A imagem-tempo*, 1990]. O sentido do termo *vidente* vai ser aí ampliado e alçado a uma categoria política tratada de maneira particular: uma política da percepção.

*Foucault* (1986) [*Foucault*, 1987], o livro subsequente, é completamente contagiado pelo problema da visão discutido nas obras sobre o cinema. Deleuze se refere ao filósofo como um “vidente extraordinário”<sup>7</sup>, que via de maneira profunda a ponto de enxergar o intolerável em uma determinada situação (Deleuze, 2016, p.





291). Ao longo da década de 1980 e concomitante às suas pesquisas sobre arte e cinema, o termo *vidente* aparecerá inúmeras vezes na obra de Deleuze, mas a partir de então com o sentido que é desenvolvido nos livros sobre cinema.

Se, num primeiro momento, para tornar-se *vidente* são necessárias virtudes como humildade, pobreza e castidade, vide a vida de Espinosa, ou buscar o “desregramento de todos os sentidos”, conforme a fórmula de Rimbaud<sup>8</sup> (1995, p. 2), o cinema que emerge no pós-Segunda Guerra mostra que qualquer um de nós pode tornar-se *vidente*. É que, segundo Deleuze, o cinema da *imagem-tempo* ensina a ver. Haveria uma pedagogia da imagem ou, antes, uma “pedagogia da percepção” nos filmes que ele identifica primeiramente no neorealismo italiano. Nesta época, Deleuze extrai do cinema um pensamento que irá atravessar as suas intervenções intelectuais. A noção de “imagens ópticas e sonoras” permeia suas abordagens.

O literato é definido como *vidente* e “ouvidor” no prólogo e no capítulo *Literatura e vida* (1993), publicados no livro *Critique et clinique*<sup>9</sup> (1993) [*Crítica e Clínica*, 1997]. Em *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, documentário televisivo gravado entre 1988 e 1989, o termo “visionário” é empregado para designar os indivíduos que veem “algo forte demais” e que os transforma, enquanto *vidente* refere-se aos filósofos Espinosa e Nietzsche, que, segundo Deleuze, “fazem ver”. Assim, os cineastas da *imagem-tempo*, por seus próprios meios, se igualam aos filósofos por fazerem ver, isto é, por serem e nos tornarem *videntes*. Os *videntes* são pedagogos da percepção.

No texto *Maió de 68 não ocorreu* (1984), escrito com Félix Guattari, Deleuze relaciona a vidência ao conceito de Acontecimento. Ser *vidente*, segundo os autores, é escapar aos determinismos sociais e ao estado de coisas, enxergando a parte virtual do acontecimento — seus estados instáveis e os campos de possíveis abertos. Para Deleuze e Guattari, para além daquilo que foi atualizado em um estado de coisas, Maio de 1968 “foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse de súbito o que ela continha de intolerável e visse também a possibilidade de outra coisa” (Deleuze; Guattari, 2016, p. 246). Esta passagem é importante porque relaciona a vidência a um “agenciamento coletivo de enunciação”, conceito fundamental na obra de Deleuze e Guattari. Assim, podemos afirmar que a vidência é sempre coletiva, isto é, agencia termos que remetem a uma coletividade.

O último livro escrito por Deleuze em vida, *Qu' est-ce que la philosophie*<sup>10</sup> (1991) [*O que é a filosofia?*, 1992], é também coescrito com Guattari e traz a noção de vidência tal como é desenvolvida em seus estudos cinematográficos. Conforme os autores, o artista “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um *vidente*, alguém que se torna” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 202). Os “estados





perceptivos”, “as passagens afetivas do vivido” são precisamente os “fantasmas”, as “imagens flutuantes”, os organismos e todas as organizações visuais que só fazem sentido aos olhos da *doxa* e cuja tarefa primeira do vidente é submetê-las a uma espécie de curetagem. Em *O que é a filosofia?* assim como nos estudos cinematográficos, o vidente é aquele que vê algo forte demais, belo demais, quase insuportável, mas também uma possibilidade de vida.

O tema da vidência na obra de Deleuze pode ser dividido em dois momentos. No primeiro, dos anos 1970 ao início dos anos 1980, a vidência aparece de forma episódica, associada a Espinosa, Rimbaud, filósofos, revolucionários e artistas. No segundo, dos anos 1980 até o início dos anos 1990, o vidente torna-se alguém comum, que percebe o intolerável no cotidiano. Essa mudança está ligada aos estudos de Deleuze sobre o cinema, onde ele contrapõe o devir-cego do cinema sensório-motor, associado à ação, ao devir-vidente do cinema que recusa a ação, ligado a uma política da visão.

Deleuze é ele próprio um vidente: a primeira imagem cristal, bifacial, atual e virtual, é a visão do próprio filósofo. Ele vê o intolerável da descrença no mundo. Uma descrença logo após a Segunda Guerra, e uma descrença na revolução socialista que se adensa na década de 1980, período em que o filósofo escrevia sua obra sobre o cinema. Nos anos seguintes viria a queda do muro de Berlim e os enunciados do fim (fim da história, fim da política etc.). Essa descrença está relacionada ao devir-cego, uma vez que o que se vê não é o mundo, mas camadas de clichês e “besteiras” que nos impedem de ver<sup>11</sup>. É por conta disso que o filósofo conclama a literalidade (Zourabichvili, 2005), que nos faz ver para além dos clichês e figuras de linguagem. Deleuze reconheceu na função vidente do cinema um instrumento de resistência às “máquinas de visão”, conceito elaborado por Paul Virilio (1994), no mesmo período em que refletia sobre o cinema. Esse conceito designa um imaginário automatizado que exclui a experiência humana, assumindo em seu lugar a análise da realidade objetiva. O alerta de Paul Virilio é claro: o mundo técnico está automatizando o olhar, suprimindo o intervalo, anulando a contemplação. As máquinas de visão inventam um novo vínculo com o mundo.

O intolerável é que o novo vínculo expulsa o homem da relação. Nessa perspectiva, a limitação ou impossibilidade da ação não decorreria mais da vidência, mas da operação dessas “máquinas de visão”, que antecedem a ação ao ver e prever em nosso lugar. O que preencheu o intervalo entre a percepção e a ação após o rompimento do liame sensório-motor foram as “máquinas de visão” que veem e preveem no lugar do humano. Não há mais um mundo a ser transformado: o mundo se tornou uma imagem. Não há mais o fora. A imagem pública (vigilância) substituiu o espaço público (Michael Hardt, 2000, p. 362). O sujeito sensório-motor





é substituído por “mônadas”, seguindo a terminologia de Lapoujade (2015, p. 267), sem interior e exterior. “A tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como ‘dados’” (Deleuze, 2013, p. 102).


Argumentamos que é este estado de coisas que inspira Deleuze a recuperar a vidência que aparece com força no pós-Segunda Guerra, mas que em seguida é sufocada pelo niilismo daqueles que acreditavam na ação sensório-motora e pelas máquinas de visão que preenchem o intervalo deixado pelo esgarçamento daquele esquema. Assim, se Virilio enxerga na tecnovisão uma condenação do olhar humano, Deleuze vê que no cinema “moderno” a afecção se distende e preenche o intervalo entre a percepção e a ação, encontrando na vidência uma possibilidade de restituir à visão sua capacidade de pensamento e criação, subtraindo-a do regime operativo e instrumental molar que se endurece na sociedade do controle e da vigilância.

## **DUAS POLÍTICAS DA VISÃO NO CINEMA: FUNÇÃO ACTANTE E FUNÇÃO VIDENTE**

Os estudos de Deleuze sobre cinema são frequentemente reduzidos a uma filosofia do tempo ou à classificação entre dois tipos de imagem. A primeira questão está bem resolvida na obra de Deleuze. Ele propõe que, por seus próprios meios, isto é, com “blocos de movimento e duração” (Deleuze, 2016), os cineastas trilharam o mesmo percurso que os filósofos. Tal percurso tem um objeto: o pensamento. Neste trajeto, os cineastas, assim como os filósofos antes deles, se confrontaram com o problema do movimento (cinema dito clássico) e o tempo (cinema dito moderno). Na história do cinema, como na história da filosofia, a mesma constatação: ainda não pensamos. É esta constatação que permite o aparecimento de uma filosofia e um cinema “pensantes”. Dito isso, podemos afirmar que os estudos de Deleuze sobre o cinema não se reduzem a uma filosofia do tempo, mas expressam a maneira particular, isto é, o modo como imagens ópticas e sonoras foram utilizadas para tratar o problema do pensamento.

A segunda abordagem é mais complexa, pois sua obra de fato se organiza a partir da distinção entre imagem-movimento e imagem-tempo, conceitos inspirados em Bergson. No cinema “clássico”, analisado no primeiro tomo sobre o cinema, a imagem-movimento prevalece, estruturada por signos sensório-motores e pela montagem, resultando em uma imagem indireta do tempo. No segundo tomo, essa lógica se inverte: o movimento passa a depender do tempo, gerando uma imagem direta do tempo. No centro dessa divisão está o esquema sensório-motor, que nos conecta habitualmente ao mundo. Contudo, essa classificação





pode obscurecer uma questão essencial: no cinema da imagem-movimento, o problema central é a ação; no da imagem-tempo, é a visão.

Rancière (2001) mostrou o quão problemático é fazer uma distinção natural entre duas imagens cinematográficas, e que ter dois ou múltiplos pontos de vista sobre a mesma imagem “contrariada” seria o mais prudente. Argumentamos que o mais relevante não é a separação entre imagem-movimento e imagem-tempo em Deleuze, mas sim a distinção entre duas funções da imagem, conforme ele discutiu com base nos períodos do cinema propostos por Serge Daney: a função actante, ligada à ação e ao esquema sensório-motor, e a função vidente, que rompe esse esquema e abre novas possibilidades de vida (Deleuze, 2013).

A história do cinema não se resume a períodos fixos. A função actante não desapareceu com o surgimento da função vidente, e esta última também seguiu existindo mesmo diante de novas transformações. O que queremos enfatizar ao corroborarmos com os períodos sugeridos por Daney via Deleuze é que a função de vidência como resposta política à apropriação da imagem-movimento e seu principal avatar, a imagem-ação, pelo fascismo de estado na Europa e Estados Unidos, possui um período. Foi neste período que o cinema aprendeu a ser vidente: aprendeu e nos ensinou a ver para além dos clichês sensório-motores. A vidência tornou-se uma arma contra o fascismo e desde então tem sido uma arma de combate contra o “inimigo estético”, para usar um termo proposto por Daney (1992). O fundamental é que a crise do elo sensório-motor, em vez de ser somente uma mudança estética, revela um deslocamento político na imagem cinematográfica.

Insistimos que Deleuze não estabelece uma simples dicotomia entre um cinema “clássico” e um “moderno”, mas aponta para duas grandes formas de fazer cinema: uma baseada na personagem actante, vinculada à ação sensório-motora no mundo; outra centrada na personagem vidente, que rompe esse vínculo e evidencia a nossa incapacidade em pensar o todo. Assim, mais do que dois tipos de imagem, há duas funções cinematográficas com implicações políticas importantes. Para nós, portanto, o problema está em uma urgência política de Deleuze. O filósofo explica que o cinema da *imagem-ação* que se desenvolveu no Pós-Primeira Guerra confundiu o choque, enquanto vibração imanente à *imagem-movimento*, com a violência figurativa. A consequência da supressão da violência da sensação pela violência do espetáculo teria transformado o cinema em mera mercadoria. Somada a esta decadência, havia ainda a apropriação da arte cinematográfica pelo fascismo de Estado.

O alerta deleuziano é claro: o autômato espiritual tal como pensado pelos primeiros grandes movimentos do cinema corria o risco de se tornar o “manequim



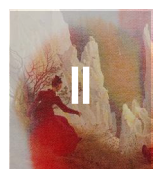



de todas as propagandas". A arte das massas "caiu na propaganda e na manipulação de Estado, numa espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. O autômato espiritual tornou-se o homem fascista" (Deleuze, 2018a, p. 239) É aqui, parece-nos, que Deleuze encontra na personagem *vidente* um autômato capaz de retomar a sensação. Para cessar a violência da representação e impedir o autômato fascista, seria necessário que aparecessem autômatos "paralisados", "petrificados", "múmias".

Contudo, não se trata somente de emblemas e alegorias em dados ficcionais, como na crítica formulada por Rancière (2001). Argumentamos que não se pode compreender o cinema, que na sua essência é matéria movente, a partir de um cartesianismo racionalista que faz uma distinção arbitrária entre sujeito e objeto. Separar o que são "dados ficcionais" da imagem em si é o mesmo procedimento da ciência tradicional que divide sujeito e objeto, dando primazia ao primeiro. Esta compreensão se articula a um sistema de apreensão do mundo cujo pressuposto é uma pretensa percepção privilegiada do sujeito em relação à matéria (a própria definição de "esquema sensório-motor" em Deleuze)<sup>12</sup>. Deleuze retomou Pasolini para argumentar que o cinema *vidente* superou a narrativa indireta objetiva (ponto de vista da câmera) e a narrativa direta subjetiva (ponto de vista da personagem) da narrativa tradicional e atingiu uma "subjetividade indireta livre" que "contamina" os dois tipos de imagem e então as visões da câmera exprimem as visões das personagens, cada qual se expressando na outra (Deleuze, 2018b, p. 216).

Mas, por que a necessidade de Deleuze em dividir a imagem em duas famílias? Parece claro que o filósofo queria se livrar da *imagem-movimento* apropriada pelo fascismo, pelo totalitarismo e por Hollywood. Ele diz que é necessário "renunciar à imagem-movimento", e então inventa a *imagem-tempo* para responder a um problema político e não somente transcendental, como apontou Rancière. Já era a tarefa de críticos e cineastas: inventar uma nova função para a imagem. A política em Deleuze, veremos, é a produção do novo. A necessidade do corte é produzir uma imagem política nova, já que a *imagem-movimento* havia sido capturada. No episódio teórico transcendental envolvendo a crise do esquema sensório-motor subjaz um problema político, pois, devemos lembrar, "antes do ser, há a política".

Em vez de fazer uma divisão entre sujeito e objeto, a filosofia deleuziana propõe um sujeito esquartejado que se comunica por carne, nervos, ossos, sangue, sensação. Deleuze não parece querer redimir a imagem no campo transcendental, conforme a crítica de Rancière, mas antes no campo político. Se "antes do ser há a política", é porque a política se faz para pôr fim ao juízo de Deus<sup>13</sup>. O juízo de Deus é precisamente a luz que emana do sujeito e ilumina o objeto, destituindo a sua luz própria. O sujeito fotografa, isto é, congela uma realidade que é pura matéria





movente<sup>14</sup>. Deste modo, quando Deus diz “Haja luz”, inaugura uma *interpretose* que destitui a luz própria dos objetos. Ora, a luz que foi destituída é justamente a percepção própria a cada objeto. Em última análise, é o juízo de Deus que comanda a percepção usual. É, pois, para acabar com o julgamento de Deus que o cinema vidente busca restituir a percepção às coisas. E essa não é também a tarefa imposta por Rancière (2009), com sua “partilha do sensível”, que rompe com a hierarquia entre os dados ficcionais e os demais elementos da imagem?<sup>15</sup>

## **A POLÍTICA COMO ENCADEAMENTO SENSÓRIO-MOTOR: O PROBLEMA DE “COMO AGIR”**

Deleuze (1983-1984) afirma que a vidência no cinema inventa uma nova realidade política. Em artigo sobre a vidência em Deleuze, Reid (2011) argumenta que a compreensão da nova política instaurada pelo cinema vidente é inseparável da compreensão de como este cinema desloca o problema de “como agir” para o problema de “como ver”. O vidente não tem uma “tomada de consciência”, como na experiência política clássica, em vez disso, sofre uma mutação subjetiva. O problema se desloca do campo da consciência para o campo dos afetos, do campo dos significados para o campo das sensações. O ato de ver se torna mais importante do que interpretar ou explicar. Interpretar e explicar pressupõe sempre uma hierarquia entre quem interpreta e explica, e quem deve absorver a interpretação e a explicação.

O problema de “como agir” está estreitamente ligado à noção de “esquema sensório-motor”. Vê-se logo que a política clássica, no cinema ou em qualquer lugar, seria atravessada pelo esquema sensório-motor, enquanto, do mesmo modo, a vidência expressaria a quebra deste esquema e ao mesmo tempo a instauração de um ponto de criação. A noção de “esquema sensório-motor” possui importância decisiva nos dois livros que Deleuze dedicou ao cinema<sup>16</sup>, porém, não há neles uma definição precisa do termo, que aparece esparso ao longo das duas obras. No conjunto da obra, o termo aparece pela primeira vez no estudo que Deleuze dedicou ao pensamento de Henri Bergson, intitulado *Le bergsonism* (1966) [Bergsonismo, 1999] e está relacionado à percepção usual e ao “reconhecimento”. Existiria uma “tendência motora” que prolongaria a percepção em movimento com vistas a operar “uma decomposição do percebido em função da utilidade” (Deleuze, 2012, p. 57-58). Neste sentido, pode ser visto como um esquema de seleção e coordenação. Seria, essencialmente, um “movimento mecânico”, uma “articulação percepção-movimento”, um “esquema motor, que representa o último estágio da atualização” (Deleuze, 2012, p. 60). São essas definições que orientam o modo

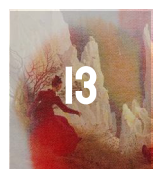




como a noção é apresentada em *Cinéma 1: Í image-mouvement* (1983) [*Cinema 1 – a imagem-movimento*, 1985].

No universo da *imagem-movimento*, “todas as imagens agem e reagem umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes” (Deleuze, 2018a, p. 105). Contudo, no instante em que a *imagem-movimento* passa a referir-se a um intervalo, ela se especifica “em imagem-percepção, numa extremidade do intervalo, em imagem-ação na outra extremidade, e em imagem-afecção entre as duas, de modo a constituir um conjunto sensório-motor”. O intervalo (cérebro), que a princípio é um centro de indeterminação, torna-se centro sensório-motor. “Se o mundo se encurva em torno do centro perceptivo, é já então do ponto de vista da ação, da qual a percepção é inseparável. Através da encurvação, as coisas percebidas estendem-me sua face utilizável — ao mesmo tempo que minha reação retardada, que se tornou ação, aprende a utilizá-las” (Deleuze, 2018a, p. 108). Deste modo, toda percepção se prolonga em movimento e, portanto, é, em primeiro lugar, sensório-motora. Na mesma obra, Deleuze cita os experimentos de Castañeda para afirmar que “supostamente”, a droga é uma forma de interromper o prolongamento da percepção em movimento e, assim, substituir “as percepções sensório-motoras por percepções óticas e sonoras puras” (Deleuze, 2018b, p. 139).

Ao longo da obra, o “elo sensório-motor” será relacionado ao comportamento “estruturado”, momento em que o *Actors Studio* teria fundado um “cinema de comportamento”. Para Deleuze, é o momento em que o esquema sensório-motor se apropria da imagem. Aqui, o esquema se endurece, se junta ao “sonho americano” e é referido como uma estrutura comportamental física e psíquica, um “behaviorismo” complexo que considera fatores internos e externos. A partir de então o termo será referido sempre após termos de junção: “elo”, “vínculo”, “continuidade”, “encadeamento”, “ligações”, “relações”, “conexão”. Estes termos de ligação designam o procedimento essencial do esquema sensório-motor: ele garante a unidade do movimento e de seu intervalo, o prolongamento da percepção em ação, o vínculo do homem e do mundo, do homem e da Natureza. “Descrições orgânicas” definem “situações sensório-motoras” que inspiram e se prolongam em ação. Tal situação cria um espaço sensório-motor que presume a independência de um “meio bem qualificado e supõe uma ação” que resolve a situação “ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique” (Deleuze, 2018a, p. 17). Há ainda menções à noção de “imagem sensório-motora”, que encadeia a imagem-percepção à imagem-ação, prolongando uma na outra e regulando à percepção com base na ação. A imagem sensório-motora e seus “signos sensório-motores” preservariam “da coisa” somente “aquilo que nos interessa”, “ou aquilo que se prolonga na reação de uma personagem”. O clichê seria uma imagem sensório-motora “da coisa”<sup>17</sup>. Bergson (2010, b) diz que o aparecimento





da vida está ligado ao sistema nervoso. Esse sistema não dá uma resposta pronta ao estímulo externo. Entre imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação há um intervalo. É este intervalo que permite a análise do estímulo externo e que produz a resposta que será dada. A resposta será sempre a diferença, pois é atravessada pela duração. Contudo, a inteligência desenvolve mecanismos de proteção contra o “caos” das imagens-movimento (Bergson, 2010). Um desses mecanismos é justamente o esquema sensório-motor, que produz uma resposta automática, pronta, ancorada no conhecimento acumulado e na memória. Deste modo, o que o esquema sensório-motor sacrifica é a duração e a diferença, pois deduz o tempo do movimento. A resposta, portanto, é uma resposta em termos de movimento e não de vida, pensamento, duração. O grande problema, a nosso ver, é que a ação real no mundo vem do intervalo, isto é, do entre as imagens que, na duração, responderá com a diferença. Não obstante, nos acostumamos, pois é mais confortável, com o esquema sensório-motor e as respostas prontas, que eliminam a diferença e produzem uma ideia falsa de ação no real. Como agir em um mundo que já está dado, reconhecido, memorizado?

Com base no que foi discutido acima, pode-se entender o mecanismo sensório-motor como um sistema de captação da realidade, que parte do princípio de uma suposta percepção superior do indivíduo sobre o mundo material. Este esquema articula representação e identidade e pode ser definido pela própria coincidência epistêmica entre sujeito e mundo, isto é, pelo recorte que o homem faz do mundo perceptivo a partir do momento em que ele se constitui como centro desse mundo. O homem se torna uma imagem “especial” e constrói o mundo na medida em que escolhe os seus “enquadramentos” significantes.

Em síntese, é como se o homem e o mundo fossem criados demiurgicamente para que o primeiro agisse no segundo. Não obstante, para que isso fosse possível, seria necessário que o interior (mental) fosse igual ao exterior (mundo). Em outras palavras, uma mesma ideia, interior e exterior, deveria se retroalimentar. Ora, somente o clichê pode fazer comunicar interior e exterior como mesma ideia. Parece-nos, portanto, que é este o “vínculo sensório-motor” que liga homem e mundo. É este liame que o cinema da imagem-ação “filma”; é este o seu objeto. O tema pode variar, mas é sempre o vínculo homem-mundo, isto é, a ligação entre interior e exterior se alimentando mutuamente que é filmado.

A imagem-ação, seja no campo cinemático ou transcendental, inventa situações sensório-motoras constituída por clichês, isto é, por imagens sensório-motoras da “coisa em si” que motivam uma ação. Estamos no campo do imaginário, da consciência, da moral, dos juízos e de ideias preexistentes. A simples visão do objeto, isto é, a visão empírica, desencadearia, automaticamente, movimentos





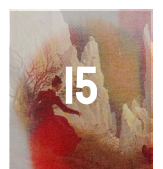
sensorio-motores. A visão de algo entra imediatamente em associações automáticas que geram uma reação. As associações de imagens que o objeto suscita podem ser inúmeras, porém, permanecem sempre no mesmo plano orgânico.

## **A POLÍTICA COMO SUSPENSÃO DA PERCEPÇÃO USUAL: O PROBLEMA DE COMO VER**

Todos os seres possuem um esquema sensorio-motor, isto é, mesmo o mais primitivo dos seres tem um sistema nervoso. A vidência rompe com o vínculo automático entre a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação<sup>18</sup>. Na vidência, a força que vem de fora e nos atravessa não mais nos determina. Em vez disso, tal força é indeterminada, uma vez que o movimento passa por um processo de análise. A percepção não se prolonga mais em ação sensorio-motora. A imagem-afecção ocupa o intervalo. A percepção passa a se confrontar, então, com “imagens ópticas e sonoras puras”, ou seja, imagens “desligadas” do vínculo motor. Estamos agora diante de pontos de criação e não de reação. Retornamos ao “caos” da matéria-imagem, momento anterior ao “Juízo de Deus” e que nos faz ver a imagem para além de seus prolongamentos sensorio-motores. Este “deserto” é povoado, tanto pelos clichês que já estão lá antes de começar o processo de criação, quanto de uma população virtual que pode ganhar realidade (Deleuze, 2011c).

Segundo Deleuze, o que se vê após o rompimento do elo sensorio-motor é o intolerável que este esquema tem como finalidade ocultar. Se as coisas não são mais encadeadas habitualmente através de um esquema que tolera praticamente tudo, é o intolerável que ganha visibilidade. Deleuze (2018b, p. 36) define o intolerável como “algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensorio-motoras”. A crítica através da visão está em extrair do insignificante, do banal ou do extraordinário, o intolerável do dia a dia; o intolerável que é viver sob a dominação, sob o “império da miséria”. O que o vidente vê é intolerável porque não pode ser pensado, representado, organizado em um esquema de ação e reação, em um todo orgânico que pode ser pensado.

A visão do intolerável que, como vimos, é uma visão coletiva, torna-se política porque permite “a possibilidade de outra coisa”. Esta “outra coisa” é aquilo que não está dado, que não preexiste, é a linha à qual não sabemos de antemão para onde irá nos levar. É o possível para além de sua instância de realização: uma possibilidade de vida. Para Zourabichvili (2000, p. 341-42), “O que, paradoxalmente, o vidente-revolucionário vê é a intensidade, em uma imagem intensiva que se esfuma ao se expandir; pois a intensidade se dissipa, tornando-se imagem”. Esta



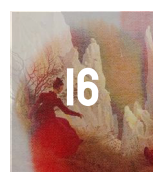


“imagem intensiva” e, portanto, não previamente dada, comportaria o intolerável e a “possibilidade para outra coisa”, isto é, o possível para além de sua instância de realização ou o “puro lugar do possível”. O novo regime do possível seria um virtual, uma potencialidade, uma via a ser traçada sem combinações prévias, e não um projeto a ser realizado. Esse novo sentido do possível, aberto pela apreensão do intolerável, é também a emergência do impossível, visto que só há impossibilidades em um mundo regido pelo esquema sensório-motor e seus clichês.

Conforme Zourabichvili (2000, p. 352), “O intolerável é precisamente a emergência do “impossível”, a realidade não mais respondendo aos clichês, aos encadeamentos sensório-motores”. O filósofo distingue reação, ligada ao esquema ação e reação (esquema sensório-motor) e resistência, que seria “uma vontade derivada do acontecimento”, e argumenta que esta última tem como fonte o intolerável. A visão do intolerável substitui a reação pela resistência. A política vidente não é um projeto ou programa. Não se trata de voluntarismo político. Assim, o vidente deleuziano não prevê o futuro, ele apreende um intolerável que nos levará necessariamente para um lugar ainda não previsto, isto é, não há futuro na política vidente.

Zourabichvili argumenta que em Deleuze “só retomamos a efetividade da política desfazendo-nos da miragem representada pela tomada do poder e pela transformação extrínseca, demiúrgica, da sociedade” (Zourabichvili, 2000, p. 354). Vê-se, portanto, que a política vidente não reserva espaço para o voluntarismo político. É que, conforme mencionado, tal voluntarismo opera no campo de possíveis dados de maneira apriorística. Medo e esperança se entrelaçam em um horizonte de expectativas cujo resultado é um corpo político por vir. Personagens ficcionais como o “idiota” de Fiódor Dostoiévski e o escrivão Bartleby de Herman Melville aparecem como paradigmas da política antivoluntarista em Deleuze. Contra o voluntarismo, “a má vontade’ do idiota à moda russa, o ‘nada de vontade’ do original à americana” (Zourabichvili, 2000, p. 333).

Poderíamos eleger, dentre tantos exemplos de videntes brasileiros, o tratorista baiano Amilton dos Santos<sup>19</sup> como o nosso Bartleby. No dia 2 de maio de 2003, Amilton se recusa a cumprir uma ordem judicial para demolir duas casas no bairro Palestina, em Salvador. Emocionado em cima de uma retroescavadeira e pressionado por dois policiais e um oficial de justiça a cumprir seu trabalho, Amilton, tomado pela visão brutal de duas famílias pobres que teriam suas casas destruídas, não executou a tarefa, interrompendo, assim, um liame sensório-motor pela visão do intolerável. A política vidente ensina que o que está em jogo é o “aprender a ver”, tornar-se vidente, fazer da visão uma arma de combate. Conforme Deleuze, para “ver” é necessário sair de suas “funções práticas” e passar





por novas experiências. Trata-se de “investir os meios e os objetos pelo olhar”, ver as pessoas, “ver e ouvir as coisas”, que possuem realidade material autônoma (Deleuze, 2018b, p.14). Amilton aprendeu a ver. A visão brutal das duas famílias desesperadas lhe causou um mal súbito. O tratorista da Palestina preferiu ser preso a ter que demolir as duas casas<sup>20</sup>.

Mas, ser antivoluntarista significa passividade ou mesmo rebaixamento ao nível de reivindicações difusas que culminam em pautas consagradas da extrema-direita? Até que ponto a atual criminalização da política não representa a mesma política involuntarista, porém impulsionada por paixões reativas e fascistas? Deleuze e Guattari já alertavam sobre os perigos das linhas de fuga. Os autores argumentam que as linhas molares e moleculares possuem os seus perigos, mas a linha de fuga pode “tomar o caminho da grande regressão, e de refazer os seguimentos mais duros ao acaso de seus desvios” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 87). A solução seria não experimentar, não ousar? Como diz Luiz Fuganti, a prudência é tão necessária quanto a ousadia. Para Fuganti, a prudência é um instrumento da ousadia. Segundo o filósofo, pequenas doses do veneno se tornam vacina e nos deixam mais fortes. “Avante, vamos abrir a vida para o acontecimento e não se acovardar nas zonas seguras e confortáveis” (Fuganti, 2025)<sup>21</sup>.

Com efeito, a linha de fuga seria a condição para os “devires-revolucionários”, caso contrário não sairíamos do dualismo conservar/transformar que é o modelo da percepção política comum. O importante das linhas de fuga é que elas operam um rompimento brutal com o *statu quo*. Isso significa que quando uma linha de fuga irrompe, o possível como instância de realização foi abolido. Deste modo, uma linha de fuga, um “devir revolucionário”, nunca é fundamentalmente conservador, embora possa “tomar o caminho da grande regressão”, já que não se pode prever onde uma linha irá culminar. O antivoluntarismo pode ser visto como uma “antipolítica” clássica, contudo, deve-se acrescentar que é uma antipolítica criativa, diferente, portanto, da antipolítica fascista que busca a mera destruição. Os dispositivos de poder têm historicamente a função de bloquear as linhas de fuga, e não abrir novos campos.

Conforme observaram Lacoue-Labarthe e Nancy, o fascismo representa a atualização de caracteres simbólicos ou imaginativos (imagens, símbolos, narrativas, figuras) com vistas à uma “função identificadora”. Assim, por mais que em um primeiro momento uma linha de fuga possa ter irrompido, a essência do fascismo não é o “devir revolucionário”, pois no fascismo há de antemão a espera por uma “representação”, uma “figuração” que deve encarnar o “ser” ou o “destino na comunidade” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2020, p. 12). Ora, se há uma “espera surda” por uma representação, uma figuração e encarnação do “destino da comunidade”,





então não há involuntarismo político, mas sim o voluntarismo da percepção política comum: medo e esperança; horizonte de expectativa; um corpo político por vir. Existe no ímpeto fascista um programa: fazer mito. Se há involuntarismo político do fascismo ele é certamente segundo em relação à encarnação do “destino da comunidade”. Busca-se em primeiro lugar o mito, porém, conforme demonstraram Lacoue-Labarthe e Nancy, “Onde o mito é procurado, é o evento que é desejado” e este não pode ser fabricado, pois “Não se fabrica o imemorial, ele também é porvir” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2020, p. 15). Não se encontra no acontecimento um mito de origem, visto que ele é porvir. O fascismo nunca poderá apreender o acontecimento, pois ele é antes “Um ‘fantasma encarnado da imaginação impotente’ aprisionada nas cadeias da espera” (Bodei apud Safatle, 2023, p. 99).

O devir revolucionário, por outro lado, é sempre a “vontade de nada” em relação ao que está posto, seja no âmbito molar das instâncias de realização ou no campo molecular da imaginação e figurações míticas. Deste modo, podemos afirmar que a política involuntarista não é da ordem do figurativo, mas do figural. O cinema vidente interessa a Deleuze, assim como o “ato pictórico” em Francis Bacon, porque o filme e a pintura são capazes de desfazer o recorte sensório-motor e significativo do mundo perceptivo. Em uma palavra, essas artes têm a prerrogativa de, com a construção figural, deformar a ordem figurativa e, assim, expurgar o mito. Em síntese, Jean-François Lyotard (2002) argumenta que o figural é uma força disruptiva que ultrapassa a percepção e o pensamento, estabelecendo uma relação complexa entre consciência e inconsciente, razão e desejo. Ele não é o oposto da ordem, isto é, não se reduz ao simples binarismo entre ordem e desordem, mas expressa uma via que expõe o desejo como energia pura e desafia tanto a racionalidade quanto os impulsos inconscientes.

No cerne das políticas que estamos denominando de sensório-motoras encontra-se o processo de identificação e a criação de um mito que a faz funcionar. Lacoue-Labarthe e Nancy demonstraram que a função mítica, com seus impactos nacionais, populares, éticos e estéticos, foi instrumental para a confecção do mito nazista. Diante desta constatação, os autores questionam se a política hoje deve ainda empregar o processo de identificação ou se, ao contrário, ela deve se reinventar, indo justamente contra a representação mítica, “incluindo aí aquilo que ela exige talvez na ordem do ‘figural’” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2020, p. 14). Para os filósofos, uma nova política deve “discernir o evento”, isto é, compreender que não se deve buscar nele um mito de origem, mas sim o nosso porvir. Desta forma, “discernir o evento” é buscar nele o novo. “Discernir o evento” é justamente indeterminar a força que vem de fora e nos atravessa. Não se trata aqui de um porvir como programa revolucionário, pois o acontecimento não é algo que se produz, mas sim se apreende, pois ele é a abertura para um novo campo de possíveis.






“Discernir o evento” pode ser compreendido como um fenômeno de vidência, pois “é como se uma sociedade visse de súbito o que ela continha de intolerável, visse também a possibilidade de outra coisa” (Deleuze; Guattari, 2016, p. 215-146). É preciso, portanto, apreender o acontecimento não como função mítica, figurativa, e sim como função de vidência, figural.

Lacoue-Labarthe e Nancy sugerem, conforme vimos, que uma nova política deve conter algo de figural, em oposição à figuração. Uma das características do figural é manter novas relações entre consciência e inconsciente, razão e desejo, que ultrapassam as relações inteligíveis entre objetos ou ideias. O figural enquanto força vidente faz o “circuito dos afetos”, para usar um termo proposto por Vladimir Safatle (2023), circular de uma outra maneira, ao quebrar o esquema sensório-motor e produzir uma vidência. Nesta perspectiva, o acontecimento exige o figural e não a figuração, pois reivindica “novos entrelaces com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio [*milieu*], a cultura, o trabalho” (Deleuze; Guattari, 2016, p. 246, grifo dos autores). Podemos relacionar traços da noção de figural em Lyotard descritos até aqui com a ideia de “deserto” em Deleuze, uma vez que ambas configuram um campo de forças que ultrapassa a realidade dada, instaurando um espaço onde nada é estático ou pré-determinado. Nesse território dinâmico, o movimento, a transformação e a abertura ao novo tornam-se elementos centrais, desafiando a estabilidade e a automatização da experiência. Deste modo, o deserto deleuziano pode ser visto como o espaço onde se manifesta o figural lyotardiano. Fazer um deserto e ver para além da percepção usual, tornar-se vidente a ponto de discernir no evento o nosso porvir<sup>22</sup>. Uma nova política?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece evidente que em um mundo de *timelines*, *memes*, inteligência artificial, notícias falsas, e informações-mercadorias perdemos em muito a nossa capacidade de ver e, assim, interromper o liame sensório-motor. O império sensório-motor hoje é ainda mais potente do que fora na época em que Deleuze publicou suas obras sobre o cinema. Na contemporaneidade, este esquema sequer é criticado. Este fato pode ser constatado com o sucesso de *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2014), um filme sensório-motor incapaz de apresentar uma só cena que pudesse expressar o intolerável que foi a ditadura militar no Brasil<sup>23</sup>. Isso acontece porque o que interessa neste tipo de obra é contar uma história, estabelecer um liame entre passado, presente e futuro, encadear imagens sensório-motoras. Quando o que mais importa é contar uma história, não há nada para ver na imagem, e sim para ver no liame desta com a imagem seguinte. O que nos é dado a ver é o vínculo entre imagens e não a imagem em si. Como diz Daney (1992, p. 5), “ir muito





rápido do acontecimento para a ficção é lhe tirar a unicidade”. O objeto do cinema torna-se o liame sensório-motor e o produto é uma representação, uma figuração e uma narrativa. Não há imagem, mas sim um discurso<sup>24</sup>. Sem uma imagem intolerável — e por esse termo não nos referimos a uma violência representativa espetacular, mas sim ao choque vibrante imanente às imagens, ou seja, a violência da sensação<sup>25</sup> — o enunciado do filme de Salles se reduz a seguinte fórmula: a ditadura é o sofrimento que acontece a uma família burguesa.

Houve um período em que o cinema brasileiro enfrentava o intolerável por meio de imagens capazes de instaurar uma ruptura sensório-motora. Exemplos expressivos dessa abordagem são filmes que tematizaram a violência ditatorial sem recorrer ao espetáculo da violência nem à simplificação melodramática da narrativa. *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), filme que coloca o intolerável da ditadura na banalidade cotidiana e denuncia as cumplicidades da “velha esquerda” e da chamada “esquerda festiva” para o estado de coisas instaurado, colocando a questão “O que se passou para chegarmos até aqui?”, mais do que apresentando uma resposta fácil (apoiar ou resistir à ditadura), expõe o aplauso insuportavelmente conivente da plateia em uma apresentação musical no Teatro Opinião. Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), sentado e imóvel, recusa-se a aplaudir e apenas acompanha a apresentação como um vidente que vê o intolerável.

Outro exemplo é *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) que, na sequência intitulada “O encontro de um líder com o povo”, nos apresenta uma imagem intolerável através da seguinte fórmula: “Qual o sentido da coerência?”. Mais precisamente: qual o sentido da coreografia que o vidente Paulo Martins (Jardel Filho) tem diante dos olhos: o povo dançando conforme o ritmo da máquina social. O movimento que Glauber desencadeia em continuidade à cena intolerável é precisamente a perturbação da boa forma platônica que atravessa a política clássica: “A forma *coreográfica* da comunidade que dança e canta a sua própria unidade” (Rancière, 2009, p.18, grifo do autor). Embora o cinema vidente brasileiro continue a produzir imagens do intolerável, a velha engrenagem sensório-motora não cede. Resiste silenciosa, sendo raramente objeto de crítica. Se essa força pudesse ganhar voz no presente, talvez murmurasse: “Ainda estou aqui”. O mesmo ocorre no campo político, em que as análises tendem a recair na restauração de causalidades, no voluntarismo e na elaboração de programas, mantendo a política cada vez mais subordinada ao esquema sensório-motor. Precisamos de menos discursos e mais “ossos, sonhos e sangue”. A vidência como arma de combate está no mundo, foi importante no pós-Segunda Guerra e continua sendo hoje.

Em entrevista ao jornalista Leandro Demori, o cineasta Adirley Queirós propõe uma maneira vidente de apreender o Acontecimento. O cineasta afirma

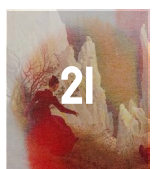



que quando colocamos uma câmera de cinema na rua<sup>26</sup>, somos capazes de prever o futuro. Com esta postura, seria possível se antecipar aos acontecimentos políticos futuros. “Você coloca uma câmera na rua e fica olhando para ela, não mexe nela. Ali você vê a angústia do desempregado, ali você vê uma camisa que já tem um símbolo de representação (...) porque o futuro distópico e opressor chega primeiro nas periferias (...) e depois vira um dado estatístico”. A fórmula de Adirley parece ser a seguinte: ir cada vez mais longe nas causas e parar de se debater com os efeitos. Em vez de explicar ou interpretar os fenômenos sociais a partir do estabelecimento de causalidades políticas, econômicas e sociais, ver, tornar-se vidente. Já era esta a proposta do cinema vidente do pós-Segunda Guerra: “ver o que acontecia num bairro, o que acontecia numa calçada” (Bernardet, 2009, p. 270). Fica claro que o modo vidente busca a precipitação em um devir-revolucionário e, assim, se opõe radicalmente ao voluntarismo da política sensório-motora. As revoluções são imprevisíveis do ponto de vista molar, mas previsíveis do ponto de vista molecular.

Em uma reflexão sobre a indignação vazia que assola a contemporaneidade, indignação esta que certamente agita o esquema sensório-motor, mas, em contrapartida atrofia a visão, Julián Fuks nos convida a meditar sobre os versos de Nicolás Guillén:

‘Olhe a rua. Como você pode ser indiferente a esse grande rio de ossos, a esse grande rio de sonhos, a esse grande rio de sangue, a esse grande rio?’ Não olhe o celular, olhe a concretude do mundo, olhe a rua. Muito mais que com palavras, é com corpos e vidas que devemos nos indignar, é com ossos e sonhos e sangue. Não é da enxurrada de discursos, e sim do grande rio da rua que nasce a indignação mais justa<sup>27</sup> (Fuks, 2023)

Ver a rua permite a visão do intolerável, mas também possibilidades de vida. O possível muda de estatuto: deixa de ser “projeção irreal, no futuro, do já presente”, para assumir sua figura autêntica, “positiva e virtual do ainda não” (Zourabichvili, 2000, p. 355). Deleuze e Guattari (2016, p. 245-48) afirmam que é preciso ver os possíveis ou linhas de fuga no acontecimento e produzir agenciamentos coletivos concernentes à nova subjetividade. Os acontecimentos seriam os efeitos incorporais que resultam “dos corpos, de suas ações e de suas paixões” (Deleuze, 1974, p. 6). É nesse sentido que o tempo do acontecimento é um tempo virtual, isto é, um tempo que não pode ser medido, uma vez que ele está sempre se esquivando do presente e promovendo novas combinações entre passado e futuro. Ora, são precisamente essas novas combinações entre passado e futuro que a política sensório-motora suprime, uma vez que nela o futuro está pré-determinado pelas alternativas dadas, seja no passado, seja no presente. Enquanto o mundo das redes sociais faz triunfar o nosso “grande inimigo estético”,





temos a vidência como arma de combate. Precisamos de mais videntes como o tratorista Amilton, que veem e preferem não ser cúmplices de um estado de coisas que rebaixa a vida, e menos “ajudantes de ordens”, que seguem absorvendo o intolerável em um esquema sensório-motor que tolera as maiores atrocidades.

## REFERÊNCIAS

ALLIEZ, Eric. Apresentação. *In: ALLIEZ, Eric. (Org.) Gilles Deleuze: uma vida filosófica.* São Paulo: 34, 2000.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus (1947). *In: WILLER, Claudio (org.). Escritos de Antonin Artaud.* Porto Alegre: L&PM, 1983.p. 26-84.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória.* São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010a.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora.* São Paulo: Editora UNESP, 2020b.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história.* São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.* Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento.* São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo.* São Paulo. Editora 34, 2018b.

DELEUZE, Gilles; O que é o ato de criação? *In: DELEUZE, Gilles. Dois regimes de loucos.* São Paulo: Editora 34, 2016. p. 332-343.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo.* São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da sensação.* Lisboa: Orfeu Negro, 2011c.

DELEUZE, Gilles. *Foucault.* São Paulo: Brasiliense, 2019.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido.* São Paulo, Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica.* São Paulo: Editora 34, 2011a

DELEUZE, Gilles. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981) – 3. ed.* Fortaleza: Eduece, 2019.

DELEUZE, Gilles. *Cours surle cinéma: vérité et temps. La puissance du faux.* (1983-1984). Gravação da voz de Gilles Deleuze em cursos realizados na universidade de paris 8 e disponíveis online em site da instituição. Disponível em: [http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=322](http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php?id_article=322) Acesso em dez. 2023.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; Maio de 68 não ocorreu. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DANEY, Serge. *O travelling de Kapò*, 1992. Disponível em: [www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc](http://www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc) Acesso em: 15 fev 2025.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

FUGANTI, Luiz. *Foucault e a Potência de Diferir* | Esquizoanálise em Pauta. Youtube. 2025. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=tYM6o\\_UZ-RQ](https://www.youtube.com/watch?v=tYM6o_UZ-RQ) Acesso em 28 maio 2025

FUKS, Julián. Contra a indignação banal, essa emoção que se fez vício e mercadoria. *UOL Ecoa*, São Paulo, 29 abr. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2023/04/29/contra-a-indignacao-banal-essa-emocao-que-se-fez-vicio-e-mercadoria.htm> Acesso em: 28 abr. 2024.

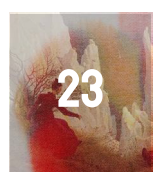
HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: ALLIEZ, Eric. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000.p. 357-372.


QUEIRÓS, Adirley. Dando a Real com Demori. *TV Brasil*, Brasília, 8 out. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vui7oPDJGuA>. Acesso em: 29 abr. 2025. Entrevista concedida a Leandro Demori

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Eric. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000.p. 505-516.

RANCIÈRE, Jacques. *De uma imagem à outra?* Deleuze e as eras do cinema. Tradução de Luiz Felipe G. Soares da obra: *La fablecinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/61274942/Jacques-Ranciere-Deleuze-e-as-eras-do-cinema>. Acesso em: 12 dez. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2009.





RIMBAUD, Arthur. Carta do vidente. In: RIMBAUD, Arthur. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

REID, Julian. A People of Seers: The Political Aesthetics of Post war Cinema Revisited. *Cultural Politics*. 1 July 2011; 7 (2): 219–238.

MACHADO, Roberto. Deleuze, a arte e a filosofia. *Revista Filosofia Unisinos*, São Leopoldo, v. 11, n. 3, p. 351–352, set./dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/4657/1880>. Acesso em: 28 abr. 2024.

VIRILIO, Paul. *The Vision Machine*. London: Indiana University Press, 1994.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o voluntarismo) In: ALLIEZ, Eric. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000.p.333-356.

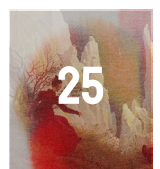
ZOURABICHVILI, François. Deleuze e a questão da literalidade. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, , Set./Dez. 2005 Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>> Acesso em 23 Abr 2025.


## NOTAS

- 1 Nas chamadas sociedades de controle, por sua vez, a linguagem é numérica, fato que exigirá outras formas de visão.
- 2 Farsa não no sentido ético, mas em correspondência com as potências do falso, ideia desenvolvida por Deleuze no segundo tomo de seus estudos sobre o cinema.
- 3 As duas primeiras obras de Deleuze são dedicadas ao estudo do pensamento do filósofo David Hume e foram originalmente publicadas em 1952 e 1953. Nessas obras, Deleuze examina as instituições e o direito, elaborando a partir daí uma crítica a suas formas contemporâneas.
- 4 Entre as décadas de 1950 e 1960, Deleuze publicou obras monográficas sobre filósofos como Baruch Espinosa, Friedrich Nietzsche, David Hume, Immanuel Kant e Henri Bergson, além dos literatos Marcel Proust e Leopold Ritter von Sacher-Masoch, para na sequência apresentar a sua filosofia da diferença em *Différence et répétition* (1968) [Diferença e Repetição, 1968] e *Logique des sens* (1969) [Lógica do Sentido, 1982]. No início da década de 1970, juntou-se a Félix Guattari para publicar *L'Anti-Édipe: capitalisme et schizophrénie* (1972) [O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1976] e, no decorrer da mesma década, a parceria renderia ainda as obras *Kafka: pour une littérature mineure* (1975) [Kafka: Por uma literatura menor, 1977] e *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie 2* (1980) [Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia 2, 1995, 1996 e 1997].
- 5 Como a noção de vidência ganha mais relevância a partir da década de 1980, seria razoável concluirmos que a menção ao termo nesta obra teria sido incluída numa versão ampliada de 1981 e intitulada *Spinoza: filosofia prática*. Contudo, a expressão “vidente-vidente” para se referir a Espinosa presente na obra é a mesma que aparece em *O anti-édipo*, livro publicado em 1972.
- 6 A obra teve uma versão aumentada e publicada pela primeira vez em 1984.



- 7 A definição aparece em uma entrevista que antecede a publicação do livro sobre Foucault. Em um texto datado de 1984 e intitulado Sobre os principais conceitos de Michel Foucault, o tema da visão é bastante presente e Deleuze chega a afirmar que Foucault tem uma “paixão por ver” da mesma forma que uma alegria de enunciar: “Os olhos, a voz”. Deleuze desistiu de publicar o texto e, em vez disso, preferiu incorporá-lo, com modificações, ao seu livro sobre Foucault. O texto apareceria pela primeira vez na coletânea de textos e entrevistas Deux régimes de fous (2003) [Dois Regimes de Loucos, 2016].
- 8 Em uma das passagens de O Anti-Édipo, Deleuze e Guattari citam um excerto de uma carta do poeta Arthur Rimbaud enviada a Paul Demeny conhecida como A Segunda Carta do Vidente. Os autores reproduzem somente a frase final, porém, quando lemos o fragmento inteiro, percebemos que a noção de vidente ali expressa se assemelha ao modo como Deleuze a empregará em sua obra
- 9 No Brasil, Crítica e clínica, publicado pela primeira vez em 1997, pela Editora 34.
- 10 No Brasil, O que é a filosofia? publicado pela Editora 34 em 1992.
- 11 Fazer da “besteira” algo vergonhoso: era essa a tarefa proposta por Deleuze em Diferença e repetição. Para ele, a filosofia não tem outra finalidade senão esta: expor e denunciar a baixaza do pensamento em todas as suas formas.
- 12 É preciso compreender o monismo de Deleuze: Não há separação ente sujeito e objeto, cultura ou natureza. Contudo, o monismo deleuziano não é uma unidade estática. Tudo vibra, ainda que no mesmo plano, como intensidades, afetos e forças que se misturam, se compõem e se transformam.
- 13 Referimo-nos à obra de Antonin Artaud. Ver em: Artaud, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus (1947). In: WILLER, Claudio. (tradução, seleção e notas). Escritos de Antonin Artaud. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- 14 Como diz Bergson (2010, p. 36), “se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço”.
- 15 A principal diferença entre Deleuze e Rancière é que o primeiro enfatiza a ontologia da imagem e o segundo, a dimensão estética da política. No entanto, Deleuze e Rancière têm mais convergência do que divergência de pensamento. Ambos deslocam o debate de uma concepção representacional para uma perspectiva produtiva e política. Deleuze concebe o cinema como um regime de imagens que produz pensamento, instaurando novas relações entre movimento, tempo e percepção, enquanto Rancière compreende a estética como regimes de visibilidade que organizam e reorganizam o que pode ser visto, dito e pensado, sendo o cinema um espaço privilegiado de rupturas e redistribuição de lugares e vozes.
- 16 É importante salientar que, no âmbito das artes, o cinema é o lugar privilegiado do aparecimento e quebra do esquema sensorio-motor. A câmera cinematográfica opera por meio de cortes imóveis. De modo geral, vinte e quatro frames por segundo produzem a ilusão do movimento. Contudo, seu resultado não é a soma desses cortes imóveis (ilusão do movimento), mas uma imagem onde o movimento não se adiciona, e sim se manifesta como um dado imediato (movimento real). Deste modo, o cinema não nos oferece um corte estático do qual o tempo é abstraído, mas um corte móvel: o próprio movimento como recorte da duração. Para Deleuze, o essencial no cinema não é a ilusão do movimento, mas o movimento da ilusão: a continuidade do falso que toca o real. O cinema é a imagem-movimento, onde instantes quaisquer se sucedem incessantemente, produzindo o acaso, o





imprevisível, a duração. Assim, a imagem cinematográfica não apenas simula o movimento, mas o apresenta em sua própria essência. O movimento do falso é a reprodução artificial do movimento em si. As demais artes, como a pintura ou a literatura, precisam do espírito para completar o movimento, isto é, não possuem nelas próprias o automovimento, como a arte cinematográfica. Ainda que se possa afirmar que outras artes interromperam o esquema sensório-motor após a Segunda-Guerra, é o cinema que apresenta este acontecimento de forma direta, pois seu automovimento se conjuga ao próprio movimento do espírito e da matéria. O corte sensório-motor na imagem cinematográfica é uma desarticulação direta do autômato espiritual.

- 17 Argumentamos que o esquema sensório-motor não se reduz a um sistema de representação, mas pode ser visto, antes de tudo, como um sistema de crença. A “tendência motriz” parece ter se generalizado e se complexificado a ponto de se tornar objeto de crença. É preciso crer neste vínculo. Podemos concebê-lo como um “agenciamento”, uma vez que em Deleuze e Guattari (2012, p. 107) um agenciamento possui dois aspectos principais que é a crença e o desejo. Assim, ainda que seja “abstrato” e constituído por clichês, consideramos que o esquema sensório-motor é “preenchido” com crença e desejo, por isso ele é também uma potência, uma força que nos atravessa. Assim, não se trata apenas de afirmar que o vínculo entre homem e mundo é povoado por clichês. Ele é mais profundamente um sistema de crença e um fluxo de desejo. É um esquema que Deleuze vê operar de maneira exemplar no cinema, mas que nos atravessa por todos os lados e em última instância está no âmago do mundo ocidental.
- 18 Roberto Machado (2010, p. 202) afirma que o professor Deleuze exemplificava o agenciamento das três variedades da imagem-movimento à maneira do western: o mocinho, a cavalo, avista, em plano geral, um grupo de indígenas, também a cavalo, no topo de uma colina (imagem-percepção); os indígenas se precipitam para cima do mocinho, em plano médio (imagem-ação); em um plano aproximado (close), vemos o mocinho levar uma flechada no olho (imagem-afecção). Neste caso, a dominante é a imagem-ação. É este centramento da imagem na ação que prevaleceu na cinematografia hegemônica.
- 19 Ver a notícia sobre a recusa de Amilton em: <https://www.correio24horas.com.br/salvador/hero-i-da-palestina-veja-por-onde-anda-amilton-tratorista-que-se-recusou-a-demolir-casas-0119> Vistado em: 19/10/2023.
- 20 Bem diferente é a ação sensório-motora de um personagem conhecido no cenário político brasileiro: o coronel Mauro Cid, que foi ajudante de ordens do ex-presidente da República Jair Bolsonaro e atualmente é investigado pela Polícia Federal por diversos crimes. Cid encarna o devir-cego que executa as palavras de ordem e tolera as maiores atrocidades ao absorvê-las em um esquema sensório-motor “duro”.
- 21 A citação está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=tYM6o\\_UZ-RQ](https://www.youtube.com/watch?v=tYM6o_UZ-RQ) Acesso em 28/03/2025.
- 22 É o que faz o personagem Paulo Martins, do filme Terra em transe (Glauber Rocha, 1967). Após ter uma visão brutal do intolerável da política, sua luta contra os clichês o levará para o deserto como experiência capaz de abrir um novo campo de possibilidades.
- 23 Reconhecemos a importância do premiado filme de Salles para a cinematografia brasileira. O objeto de questionamento é a forma excessivamente tradicional que o filme aborda o tema, com todas as implicâncias políticas que subjaz a este tipo de abordagem.



- 24 Não à toa, se popularizou o termo “guerra de narrativas”, pois parece que hoje tudo se reduz a esses clichês flutuantes. Ora, são esses clichês que impedem a vidência de uma imagem intolerável.
- 25 Em uma das sequências que, a nosso ver, teria potencial para expor toda a violência da ditadura em uma única imagem — é a última vez em que uma filha encontra o pai — a cena é rapidamente absorvida por um encadeamento narrativo que se ocupa, de forma quase obsessiva, em fazer a história avançar.
- 26 É importante salientar que isso não tem nada a ver com as “máquinas de visão”, o conceito é de Paul Virilio (1993), espalhadas pela cidade e destinadas ao controle. Nestes dispositivos de poder, o que interessa não é a visão, mas a ação, sobretudo no que diz respeito a mostrar, de maneira espetacular, os efeitos da violência, nunca as suas causas. As imagens do cotidiano, as banalidades do dia-dia, onde podemos ver o intolerável e as possibilidades de vida, são descartadas ou aproveitadas se forem material para um meme.
- 27 A citação aparece no seguinte texto online: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2023/04/29/contra-a-indignacao-banal-essa-emocao-que-se-fez-vicio-e-mercadoria.htm>  
Acesso em: 29/04/2023
- 28 O presente trabalho é parte da minha tese de doutorado sobre a vidência em Deleuze e a experiência vidente no Cinema Novo brasileiro. A pesquisa teve bolsa concedida pelo CNPq.

