

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Filosofia e Ciências Humanas

“O cinema que nos dá o que pensar em Gilles Deleuze”

São Carlos

2009

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Filosofia e Ciências Humanas

“O cinema que nos dá o que pensar em Gilles Deleuze”

Claudia Silene Pereira de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Carlos, como requisitos para a obtenção do título de mestre em Filosofia, sob a orientação da Profa. Dra. Silene Torres.

São Carlos

2009

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

O48cq

Oliveira, Claudia Silene Pereira de.

O cinema que nos dá o que pensar em Gilles Deleuze /
Claudia Silene Pereira de Oliveira. -- São Carlos : UFSCar,
2010.

88 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2009.

1. Cinema - filosofia. 2. Imagem. 3. Imagem - movimento.
4. Imagem - tempo. I. Título.

CDD: 791.4301 (20^a)

CLAUDIA SILENE PEREIRA DE OLIVEIRA

O CINEMA QUE NOS DÁ O QUE PENSAR EM GILLES DELEUZE

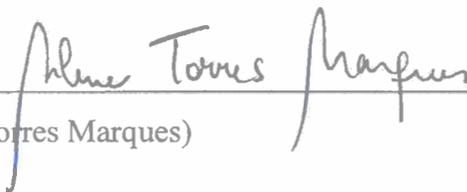
Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 10 de setembro de 2009

BANCA EXAMINADORA

Presidente

(Dra. Silene Torres Marques)



1º Examinador

(Dr. Bento Prado de Almeida Ferraz Neto – UFSCar)



2º Examinador

(Dr. Alessandro Carvalho Sales – UNIRIO)



À minha família.

O cinema que nos dá o que pensar em Gilles Deleuze

Ao pôr-do-sol.

“Jamais interprete, experimente...” (Gilles Deleuze)

EC = Evolução criadora

Glossário:

IM = Imagem-movimento

IT = Imagem-tempo

C = Conversações

MM = Matéria e memória

Resumo

Imagem-movimento e *Imagem-tempo* são dois livros sobre o cinema que Gilles Deleuze escreveu por meio da filosofia. Os conceitos próprios para o cinema por ele criados servem-nos para alcançar a imagem cinematográfica em seu fascínio. Nessa trajetória há vários encontros e um é essencial: o encontro com Bergson, que é quando Deleuze resgata os conceitos sobre *Matéria e memória* e os põe ao encontro da arte cinematográfica. Esse encontro nos serve para perceber o quanto o cinema é capaz de se livrar das amarras da narrativa clássica e nos presentear com o cinema sublime, o cinema que encontra no pensamento o seu maior aliado. Para compreender essa transformação que a imagem do cinema sofre é preciso ir à história do cinema e a do pensamento em geral e flagrar os dois regimes: orgânico e cristalino (cinema clássico e moderno). Imagem-movimento e imagem-tempo coexistem em todo filme mas é preciso, no entanto, verificar o grau que cada uma ocupa em cada filme para compor a narrativa; seja para representar uma imagem pragmática seja elevar-se ao nível da existência e trazer consigo o vínculo perdido do homem com o mundo.

Sumário

1. Introdução	09
2. Imagem e o movimento	16
2.1. Primeiro plano: Bergson	17
2.2. Plano próximo da matéria	23
3. Plano geral da Imagem-movimento	29
3.1. Plano detalhe das três teses de Bergson	29
4. Plano conjunto das imagens	34
4.1. O cinema nos tempos da montagem: o início de uma crise	40
4.2. A crise	43
4.3. Dois movimentos para frente: neo-realismo e <i>nouvelle vague</i>	49
4.4. A teoria dos falsários	54
5. O atual e o virtual	59
5.2 Os cristais do tempo	67
6. O cinema e suas voltas com o pensamento	72
6.1 Ler ao invés de ver... imagens	78

1. Introdução

Filosofia e cinema. Esse encontro é a fonte principal deste estudo que tem nas mãos as duas obras de Gilles Deleuze dedicadas ao cinema: *Cinema 1: Imagem-movimento* (1985) e *Cinema 2: Imagem-tempo* (1990).

Deleuze inicia o primeiro livro *Cinema 1*, precisamente as primeiras palavras do prólogo, afirmando que seus estudos não retratam o cinema historicamente. Mas são uma tentativa de classificação dos diferentes tipos de imagens que o cinema suscita, “uma história natural”. Portanto, não entram no universo central do conceito geral, mas tratam-se, sobretudo, de um exercício intelectual sobre as potências que o cinema cria quando há necessidade de promover a diferença. Nessa diferença encontram-se ultrapassados os mecanismos centrais que regem a maneira de fazer filmes, sempre flagrados por um modelo institucional que condiciona os marcos da produção cinematográfica e se torna uma prática permanente. Porém, há um desvio, uma crise em que o cinema participa, em diferentes níveis de criatividade, iluminado pela crença no mundo. Diante dessa ruptura, o cinema exhibe sua essência: como acontecimento, como inter-relação entre o homem, o mundo e as coisas. É o momento em que o cinema se apresenta como arte e rompe com o modelo conservador.

Foi Adorno quem disse em *Teoria Estética* que a idéia de uma arte conservadora é um contra-sentido. Uma arte autônoma não imita a realidade, senão que a questiona, e ainda, que toda arte é em princípio uma força contra o mundo e uma destruição de seu próprio conceito. A experiência estética é assim uma transformação da própria condição da arte.

Esse é, enfim, o caráter processual e imanente da obra de arte, segundo o filósofo alemão: “que as obras de arte, como mônadas sem janelas, representem o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo fato de que sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialética da natureza, não é da mesma essência que a dialética exterior, mas se assemelha sem a imitar” (ADORNO, 1970, p16).

Em Deleuze, seus conceitos sobre cinema seguem a mesma linha de Adorno e restituem uma nova maneira de pensar, um "choque" do pensamento capaz de fazer ocorrer o novo e desvincular o cinema do modelo clássico, do modelo conservador. Nesse desencadear da novidade onde o cinema faz sua definitiva aparição como prática e como potência é que Deleuze estabelece dois pólos conceituais que ele chamou de *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Um encontro da arte com a filosofia que provém de tantos outros e ocupa o pensamento de Deleuze em vários momentos de suas obras. Apesar de singulares, tais obras têm em comum a formação de conceitos que transcendem a visualidade do comum e nos permitem percorrer outras zonas de sentido, produzindo interpretantes mais livres. No caso dos livros sobre o cinema Deleuze suscita um questionamento exponencial, substancial e o que importa não é mais perguntar o que quer dizer o cinema, teorizar sua linguagem até esgotar as possibilidades do seu significado. Mas, sobretudo, perguntar quais são as linhas de fuga que emergem da necessidade latente que impera em momentos difíceis. A pergunta muda de sentido e ao invés de “o que é o cinema?” pergunta-se “por que o cinema?”

De todo modo, *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* não podem ser vistos como mais uma teoria sobre o cinema, mas como a criação de conceitos que cabem somente *para* o cinema. E os conceitos que Deleuze criou confirmam sua conduta perante a razão de ser da filosofia, anunciada por ele e Felix Gattarri no livro *O que é a filosofia*:

O filósofo é amigo do conceito, ele é conceito em potência. Quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos.¹

Sem lançar mão de estudos anteriores, Deleuze resgata algumas teorias sobre o cinema como as de André Bazin e Jean Mitry, e as põe ao encontro dos conceitos por ele criados. Assim, as diversas heranças teóricas presentes na obra de Deleuze não correspondem a laços de dependência, ao contrário, o filósofo as conduz por vias totalmente independentes. É o cinema visto por Deleuze, onde não está contido sua história, mas uma classificação, uma taxionomia dos signos e das imagens próxima à abordagem bergsoniana de *Matéria e Memória* (1896) bem como à classificação semiótica de Pierce.

A presença de Bergson é fundamental para revelar e entender o ponto de partida deleuzeano, uma vez que legitima a convergência entre a filosofia e o cinema, proporcionando uma inédita comunhão, um pensar sobre... Nesta perspectiva, Deleuze resgata a crítica de Bergson à ciência e ao modo como nossa inteligência percebe as coisas dividindo o tempo em instantes, ou seja, extraindo da duração os instantes que a compõem como se fossem

¹ DELEUZE, G., GUATTARI, F., *O que é a filosofia?* Editora 34: Rio de Janeiro, 1992, p. 13.

pontos pelos quais se passa, como se a duração fosse uma trajetória espacializada em que os pontos pudessem ser assinaláveis. Do mesmo modo, diz Bergson, é o cinema. Logo, o tempo para Bergson aparece como duração e não como instantes quaisquer, mas como um *todo* que é aberto e que se altera constantemente.

Deleuze alinha, na ordem dos acontecimentos históricos, a principal influência que o cinema sofre e que transforma o seu modo *produtor de realidades*.² Desses acontecimentos, surgem outras espécies de cineastas, os pensadores, que fazem com que o cinema chegue ao ponto onde a imagem encontra o seu fascínio. Exceto aqueles cineastas que pensariam com imagens-movimento, o primeiro conceito que permite a Deleuze articular uma classificação de imagens dentro de um esquema sensório-motor que sustenta a narração. O encadeamento das imagens percepção, afecção e ação segue um esquema (e)ditado cujos dados são previsíveis, não há estranhezas nem tampouco o que esperar de novo: é o império da ação e reação promovido pelo esquema sensório-motor e fortalecido por meio da montagem. Porém, esse tipo de cinema da imagem-movimento sofre uma ruptura, uma crise que retira do tempo o seu estado de submissão ao movimento. O que nos aparece, com toda sua capacidade de criação, é uma imagem-tempo cujo método evolui em vários níveis do tempo e do pensamento, numa comunhão que expressa o tempo de maneira direta contrapondo-se o tempo indireto da imagem-movimento.

O rompimento da imagem-movimento submersa no esquema sensório-motor (ação e reação) faz emergir novos signos (opsignos e somsignos) como

² DELEUZE, G. Conversações. Editora 34: Rio de Janeiro, 1992, p. 76.

possibilidade de ver “e perceber o tempo”. No cinema moderno, o uso exponencial desses novos “acordes” cinematográficos faz a potência criadora de o cinema eclodir por intermédio de seus criadores. Diante dessa transformação, verifica-se uma mensagem deixada por Deleuze de que a verdadeira imagem cinematográfica é muito mais do que uma representação do mundo, de que ela instaura novos ângulos e perspectivas do real. Porém, o cinema se apresenta de outra maneira e a ordem é promover o entretenimento com histórias lineares, sempre à espera de um final feliz. As temáticas promovem a “velha” ilusão de que no cinema só há espaço para magia, encantamento e felicidade, com início, meio e fim perfeitamente delineados.

Entretanto, o neo-realismo e a *nouvelle vague*, dentre outros, evocam outra direção, onde não é mais possível “representar” a realidade mas “expressá-la”, contestá-la. São momentos de criatividade em que Deleuze encontra som e imagem dissociados, em uma metamorfose que coloca o cinema clássico da imagem-movimento de encontro a um pensamento que exige muito mais do que a “representação” do mundo, exige, sobretudo, outras manifestações para além das aparências e que permitem outros devires da imagem, do pensamento.

O cinema que nos “dá o que pensar” é o cinema da imagem-tempo onde encontramos o conceito da imagem-cristal, um tipo particular que nos fornece os cristais do tempo e introduz a questão do tempo direto, não espacializado nem ao menos narrativizado. Esse é o cinema entendido como potência do falso, imagem que torna indiscernível a verdade e o falso, fazendo do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora.

Ainda, sob um ângulo inédito, Deleuze fala sobre a problemática do “cinema-verdade” e do “cinema-direto”. São conceitos deleuzeanos sobre a possibilidade de abertura àquilo que é radicalmente novo e inventivo como sintomas que elevam o cinema para outros modos de produção.

Para chegar ao conceito sobre a imagem-cristal serão necessárias intercessões entre a própria filosofia de Deleuze sobre os conceitos de *atual* e *virtual* de onde o filósofo oferece uma rica perspectiva de análise. Nela, configuram-se dois campos de oposição: *possível* e o *real*, de um lado, e, de outro, entre o *virtual* e o *atual* como modos de expressão. Ora, é Bergson quem distingue *virtual* e *atual*, ambos imersos no tempo e que corresponde a uma intensa abertura de sua filosofia, onde a complexidade de compreensão se instala. Porém, compreendê-los, tanto em esferas bergsonianas como deleuzeanas, elege conexões diretas para verificar os efeitos do cristal e sua virtualidade e para ver se esses são capazes de ultrapassar e nos fornecer sua própria virtualidade.

Nos dois livros sobre o cinema as teorias de Bergson servem a Deleuze como modo explorador das possibilidades de trabalhar os conceitos que o cinema suscita, não somente no âmbito da arte como também no pensamento em geral. A aliança que se forma a partir desse encontro ultrapassa o eixo comunal do trajeto histórico do cinema e permite uma nova possibilidade de ver o cinema como potência criadora. Nesse sentido, Deleuze pensa o cinema como um lugar que se abriria como possibilidade de produzir uma “nova imagem do pensamento”, cujo anúncio já se faz desde suas primeiras obras.³

³ “Esse problema aparece em sua obra sob a forma de uma distinção entre duas imagens do pensamento: uma imagem definida como moral, representativa, dogmática; outra, nomeada de nova

Nos livros sobre cinema há pretensão declarada de Deleuze em unir o pensamento filosófico à linguagem própria do cinema. Deleuze retira desse encontro conceitos que nos servem para perceber até onde o cinema pode nos levar: a pensar ?

imagem do pensamento ou pensamento sem imagem. É possível destacar três obras, todas da década de 1960, em que o problema é especialmente elaborado: Nietzsche e a filosofia (Deleuze, 1976, Cap. 3, §15, "Nova imagem do pensamento"), Proust e os signos (Deleuze, 1987, Parte I, "A imagem do pensamento"), Diferença e repetição (Deleuze, 1988, Cap. 3: "A imagem do pensamento")." VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze a não filosofia. **Educ. Soc.** , Campinas, v. 26, n. 93, 2005 . Disponível em: <<http://www.scielo.br>. Acesso em: 18 Feb 2008.

2. A imagem e o movimento

O cinema compõe o firmamento sobre o mundo moderno e torna-se moderno antes mesmo de ser cinema. Do surgimento ao nascimento dessa linguagem até os dias de hoje, o cinema provém de sua habilidade técnica e revolucionária e, demasiadas vezes, deixa órfão o que está submerso, o que está por conta do imaginário, dos sonhos e do desejo. O cinema se faz a partir do que disse Bazin:

“Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de botar fogo em sua casa por alguns segundos de imagens tremeluzentes, não são cientistas ou industriais, mas indivíduos possuídos pela imaginação.”
(in: MACHADO, 2005, p.15).

Em sua história, várias foram as formas que, vistas por tantos, dentre eles, Mustemberg, Bazin ou Walter Benjamin, teorizaram e trouxeram à luz os refinamentos traduzidos pela arte cinematográfica, e, tantas foram as obliquidades nascidas desses pensamentos que se torna difícil sintetizá-los. São olhares datados, advindos de uma época de surgimento do cinema ou de criação de uma linguagem em constante transformação; ultrapassam época e são, freqüentemente, introduzidos em conceitos atuais e restaurados à medida de sua precisão. Contudo, nosso objetivo é percorrer uma teoria que, por justiça tardia, oferece-nos uma projeção acerca do cinema por meio da filosofia. Entramos no universo cinematográfico de Deleuze, que retira da teoria bergsoniana do movimento e da imagem fundamentos que prolongam sua reflexão sobre o cinema. *Cinema I: Imagem-movimento e Cinema II:*

Imagem-tempo são de 1983 e 1985⁴ respectivamente. Obras em que Deleuze faz a filosofia tornar-se cinematográfica e convida a pensar com ele aquilo que deveria caber somente *para* o cinema. Sobre isso Deleuze diz que “uma teoria do cinema não é uma teoria ‘sobre’ o cinema, senão sobre os conceitos que o cinema suscita e que a sua vez guardam relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas.”⁵

A filosofia de Deleuze sobre o cinema é uma classificação das imagens, assim como se classifica os animais; e não é uma história do cinema, mas uma história natural, um exercício do pensamento em busca das virtualidades da matéria, como diria o filósofo.⁶ Todavia, interessa-nos ver como esse encontro, essa experiência conceitual em torno do cinema trouxe à luz as categorias que pertencem à imagem fílmica, onde encontramos no mesmo plano os conceitos de Bergson sobre o movimento e sobre o tempo.

2.1. Primeiro plano: Bergson

Temos visões quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse mesmo devir. Percepção, intelecção, linguagem, em geral procede assim. Quer se trate de pensar o devir ou de o exprimir, ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior. Resumiríamos portanto assim tudo o que atrás ficou dito: o mecanismo do nosso conhecimento vulgar é de natureza cinematográfica.⁷

⁴ As traduções para o português do Brasil são de 1985 para *Imagem-movimento* e 1990 para *Imagem-tempo* das quais me sirvo para esta dissertação.

⁵ DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1990, p. 331 e 332.

⁶ C, p. 62.

⁷ BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973, p. 265.

E disse Deleuze:

O cinema opera por meio de fotogramas... Mas o que ele nos oferece... não é o fotograma, mas uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato. Objetar-se-á que o mesmo acontece no caso da percepção natural. Mas aí a ilusão é corrigida antes da percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito... Em suma: o cinema oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento.⁸

Bergson e Deleuze são, em diferentes graus, filósofos interessados em cinema. Enquanto Bergson serviu-se “da mais nova invenção” para relacioná-la a “mais antiga ilusão”, Deleuze levantou dois volumes dedicados ao tema, verificando as potências criadoras nascidas dessa arte. Ambos conjecturando acerca da linguagem cinematográfica e seus efeitos e que, obviamente, são impressões dedicadas e apropriadas a cada época. Sendo assim, enquanto Bergson vê o cinema como “o aparelho mais aperfeiçoado da mais velha ilusão”, Deleuze pensa o cinema como “um órgão que aperfeiçoa uma nova realidade”.⁹ Diante disso, nasce um pensamento que se torna uma das mais completas referências filosóficas para se pensar o poder das imagens por meio da filosofia e, precisamente, da filosofia de Bergson encontrada em *Matéria e memória*, de onde Deleuze retira fundamentos para conceber a gênese da imagem-movimento e imagem-tempo. A formação desses conceitos é feita por meio de uma “mistura conceitual” entre a filosofia de Bergson e a teoria semiótica de Peirce. A proposta de Deleuze é romper com uma tradição teórica e construir uma taxionomia da imagem cinematográfica aliando-se a teorização bergsoniana sobre o movimento, a

⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 10.

⁹ IM, p. 17.

imagem e o tempo, pensando em sua conjunção, procurando retirar conseqüências relativas ao cinema.

Bergson escreve *Matéria e Memória* em 1896, no mesmo ano em que surgem as primeiras experiências do cinema, ou seja, onze anos antes de *Evolução criadora*, de 1907, a obra que o transformou em um dos primeiros filósofos a introduzir o cinema em um discurso filosófico. No capítulo final deste livro, Bergson emprega o que ele chama de “o instrumento cinematográfico do pensamento”, uma analogia para influir a forma como a inteligência representa a realidade e que Bergson põe de igualdade com o cinema. Para Bergson, a concepção admitida pela ciência bem como pelo senso comum é a de que o mundo compõe-se de corpos extensos, cujas partes se encontram espacialmente justapostas; é caracterizado por um espaço totalmente homogêneo e por separações precisas, e todos os acontecimentos são previamente, determinados por leis invariáveis. Ou seja, a ciência nunca considera o movimento, mas só as posições sucessivas dos corpos e seus efeitos, e a medida do tempo é, tão somente, a medida do espaço. Desse modo, o cinema, de igualdade com a “inteligência natural”, recompõe o movimento a partir de instantes e sua soma produz um tempo abstrato e uma sucessão homogênea, constituindo, assim, como afirma Bergson, a ilusão que o cinema produz e se iguala a nossa forma de perceber as coisas. Do mesmo jeito faz a câmera ao produzir um movimento mecanicamente em uma série de quadros estáticos e os retornando através do instrumento de projeção. O movimento que nós vemos é uma ilusão reconstituída e reduzida a uma série de posições no espaço; e o tempo seria a medida do movimento segundo a sucessão dessas mesmas posições ou instantes. Logo, segundo

Bergson, tanto o movimento quanto o tempo no cinema são “especializados” o que o põe de igualdade com a ciência que opera em um universo onde tudo está dado como justaposição de posições ou instantes, de maneira que perdemos a verdadeira duração.¹⁰

A duração, definida por Bergson, corresponde ao reconhecimento do passado que projetado no presente faz com que o nosso corpo identifique as coisas e coloque nossa vida em relação com elas, com a matéria. Sobretudo, para o filósofo, a duração é bem mais que um processo natural e pragmático de conhecimento: é, de todo modo, a expressão da forma de nos posicionarmos no tempo e no espaço. Buscamos no passado a inteligibilidade das coisas e no presente nossa forma de agir sobre elas. Portanto, aqui, evidencia-se um processo que faz variar tanto nossas ações cotidianas quanto nosso reconhecimento sobre as imagens.

O *atual* e o *virtual*, conceitos amplamente difundidos no pensamento bergsoniano também estão nessa concepção do tempo quando Bergson trata dos tipos de lembrança. Para ele, o presente de uma imagem atual coexiste com seu passado virtual. Não há imagem ou objeto puramente atual sem que uma “nuvem” de virtualidade o envolva. É através dessa virtualidade que envolve o objeto percebido que ele pode ser reconhecido.

Cria-se, então, um circuito em que a percepção alimenta a memória (imagem-lembrança, para Bergson) e esta se projeta sobre o objeto percebido, uma perseguindo a outra. Neste circuito, que é capaz de detectar a diferença de qualidade dos estados, forma-se o tempo como duração. Esse processo, além de nos mostrar o modo como preside a concepção do tempo como duração, também possibilita a abordagem do mecanismo

¹⁰O conceito de duração ocupa o núcleo do pensamento bergsoniano e percorre toda sua obra. Segundo Worms, “é toda a sua filosofia, com efeito, que Bergson apresenta como decorrência, não da “questão” do tempo, mas da simples constatação da passagem do tempo, do simples fato de que o tempo passa.” (La conception bergsonnienne du temps”, publicado em Philosophie, n°54, p.73-91.Tradução de Débora Morato Pinto).

de distinção entre o *atual* e o *virtual* diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado.¹¹

Bergson é considerado o filósofo do tempo, sua noção de temporalidade e suas ricas argumentações se apóiam numa crítica a ciência que “especializou” o tempo e o colocou sobre uma linha, tornando-o passível de ser seccionado em passado, presente e futuro. Bergson refere-se à tradição da metafísica dominada pela filosofia da representação sobre a qual ele acredita ser o cinema não mais que o prolongamento desta linha de pensamento que equaciona a concepção de movimento. Bergson insiste em afirmar que o cinema trabalha com o “movimento falso”, com uma ilusão de movimento. Segundo ele, o que o cinema faz é congelar instantes e, mesmo sendo eles bastante próximos, o movimento se dá entre esses instantes congelados e é justamente o que o cinema não mostra. Segundo suas análises, o cinema não reproduz um movimento qualquer, senão o movimento que se obtém da superposição de imagens equidistantes e que nos oferece a impressão de continuidade. O cinema é produtor de ilusão devido à ligação seqüencial das imagens estáticas cujo movimento propiciado não lhe pertence. Ainda, de acordo com filósofo, somos nós, que o produzimos, que atrelamos o movimento a essas imagens as quais se encontram separadas no espaço como também no tempo. É desse modo que a ilusão cinematográfica opera, como um movimento abstrato, uniforme e impessoal, um movimento que – ainda segundo Bergson – existe “no”

¹¹ DAVID, M. A arte como perseguição do tempo: ressonâncias entre Cortázar e Deleuze. Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando13.htm>. Acesso em 20 de setembro de 2008.

aparelho e “com” o qual fazemos desfilar as imagens.¹² Eis o fundamento que participa da crítica de Bergson sobre a síntese cinematográfica do movimento.

Porque Bergson teria negado o cinema em seu princípio contrariando sua própria conduta? Pois, foi ele quem transformou a filosofia dando significado ao “novo”, acrescentando que a essência de qualquer novidade não se encontra em seus primórdios quando ainda está aprisionada “a imitar a matéria”.¹³ E foi nesse sentido exato que o cinema operou em seu início, quando as tentativas em se aproximar da percepção natural sobrepujava qualquer interesse criativo ou até mesmo ordinário.

Não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem. Os nossos dois olhos nos permitem ver em perspectiva: não vemos as coisas chapadas, mas as percebemos em profundidade. Ora, a imagem cinematográfica também nos mostra as coisas em perspectiva e por isso ela corresponderia à percepção natural do homem. A reprodução da percepção natural apresentaria a reprodução da realidade, tudo isso graças à máquina que dispensaria maior intervenção humana.¹⁴

Segundo Deleuze, essa era uma questão estritamente filosófica para Bergson e parte de sua produção consistia numa tentativa de fornecer uma metafísica que correspondesse à concepção da ciência moderna acerca do problema do movimento e do tempo.¹⁵ Para Deleuze, em contrapartida, o problema já não se encontra somente no âmbito filosófico e o que importa são as ressonâncias, as relações entre arte, ciência e filosofia, sendo que as três têm um núcleo comum: a criação. E, que, nenhuma possui privilégio sobre a outra, mas cada uma é a seu modo, criadora.

¹² IM, p. 10.

¹³ IM, p. 11.

¹⁴ BERNARDET, J. O que é cinema. Editora Brasiliense: São Paulo, 2000, p. 17.

¹⁵ IM, p. 16.

“(…) a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. Não é mais abstrata que seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função de outras práticas com as quais interfere.”¹⁶

Precisamente, escreveram Deleuze e Guattari:

(…) a filosofia tira conceitos (que não se confundem com idéias gerais ou abstratas), enquanto que a ciência tira prospectos (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira perceptos e afectos¹⁷ (que também não se confundem com percepções ou sentimentos). Em cada caso, a linguagem é submetida a provas e usos incomparáveis, mas que não definem a diferença entre as disciplinas sem construir também seus cruzamentos perpétuos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 37)

Apesar de Bergson ter negado o cinema foi ele quem forneceu a base que faltava para o cinema ser compreendido por meios filosóficos. Encontrou Deleuze no meio do caminho com sentidos abertos e vontade produtiva de propor uma experiência filosófica do cinema e, assim, o fez.

2.2. Plano próximo da matéria

Bergson escreve *Matéria e Memória* guiado pela crise da psicologia em que “não se podia mais opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência”¹⁸. Diante disso, Bergson tenta propor uma nova relação matéria-espírito, e ao contrário do

¹⁶ IT, p. 331.

¹⁷ [Porque perceptos não são percepções. O que busca um homem de letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que sentem. percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente... Há páginas de Tolstoi que descrevem o que um pintor mal saberia descrever... Eles (os escritores) tentam dar a este complexo de sensações uma independência radical em relação àquele que a sentiu. (DELEUZE, 2005, p. 46)]. Texto extraído da dissertação de mestrado de Maira Martins Moraes, da Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2005.

¹⁸ IM, p. 7.

que teria feito em *Ensaio sobre os dados imediatos de uma consciência*¹⁹ (que trata, fundamentalmente sobre a liberdade), escolhe a exterioridade como fonte natural aos sentidos e à consciência, e preza por uma noção parecida com a do senso comum sem uma análise “complexa” dos dados que nos chegam: “eis-me (...) na presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho.”²⁰ Dentro dessa simplicidade, Bergson define importantes conceitos que potencializam as análises deleuzeanas sobre o cinema. Um deles, quiçá a mais importante, são as funções do corpo e sua potencialidade em relação às imagens que lhe são exteriores. Para Bergson, nosso corpo mantém posição privilegiada em relação às imagens justamente porque com ele estabelecemos diferentes formas de ação. “Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles”²¹ Além disso, o corpo é uma espécie de componente ativo na relação imagens/subjetividade. Bergson explica: “Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens (a matéria) que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo.”²²

E, dentro desse conjunto, o corpo opera como imagem principal e fundamental, pois é através dele que é possível operar ações e trabalhar sobre o real, organizando-o. É o lugar da percepção, ou seja, uma imagem-corpo que se desloca exigindo esforços perceptivos e de consciência:

¹⁹ Este é o primeiro livro da carreira filosófica de Bergson e inicia uma trajetória que terá como centro a consciência como duração.

²⁰ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.11.

²¹ M.M, p. 15 e 16.

²² M.M, p.12.

A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo.(...) nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência - no caso da percepção exterior - consiste precisamente nessa escolha. Mas, nessa pobreza necessária de nossa percepção consciente, há algo de positivo e que já anuncia o espírito: é, no sentido etimológico da palavra, o discernimento."²³

Desse modo é possível perceber o mundo cuja existência nos chega através da visão, constituindo, segundo Bergson, a matéria como imagens segundo nossa consciência.

Contudo, dentro desse universo as imagens agem e reagem entre si e, dentre elas, uma prevalece sobre as demais na medida em que não é percebida apenas por fora, mediante a percepção desta, mas também por dentro, produzindo afecções: estímulos que se intercalam e movimentos que o corpo se propõe a executar.

Interrogo enfim minha consciência sobre o papel que ela se atribui na afecção: ela responde que assiste, com efeito, sob forma de sentimento ou de sensação, a todas as iniciativas que julgo tomar, que ela se eclipsa e desaparece, ao contrário, a partir do momento em que minha atividade, tornando-se automática, declara não ter mais necessidade dela.²⁴

Nesse mesmo contexto, existem dois tipos de reconhecimentos que Deleuze irá explicar no terceiro comentário²⁵ que faz a Bergson na *Imagem-tempo*, são eles: o *reconhecimento automático* e o *reconhecimento atento*. O primeiro se instaura através do esquema sensório-motor, cuja característica se baseia em uma continuidade articulada de ações a partir de uma “ordem”. Esse esquema configura-se pela relação entre a percepção e a ação como

²³ M.M., p. 35-36.

²⁴ M.M., p. 12.

²⁵ IT, p. 59

uma “consciência prática e útil do momento presente (...)”.²⁶ Assim, define Bergson: "Nossa vida diária desenrola-se em meio a objetos cuja mera presença nos convida a desempenhar um papel: nisso consiste seu aspecto de familiaridade. As tendências motoras já seriam suficientes, portanto, para nos dar o sentimento do reconhecimento."²⁷

O “reconhecimento automático” possui três características principais: 1) opera por prolongamento; 2) por meio de mecanismos motores; 3) por associação. Essas três características associadas significam o modo operante de uma determinada situação: percebo o objeto, tiro proveito apenas do que interessa, reajo mecanicamente à situação porque estou/sou possuído de experiência e, por fim, reajo às mesmas situações “pulando” de uma para outra, contudo, no mesmo *plano*, ou seja, dentro de tudo o que já está referenciado.

Ao contrário do “*reconhecimento automático*” está o “*reconhecimento atento*” que opera por outros meios e não se prolonga em movimentos que vai da ação à reação, mas difere-se de natureza acessando uma infinidade de planos, “quase uma alucinação”; sendo assim, não evoca uma mera lembrança, mas visões mentais.²⁸

Bergson considera ainda dentro desse sistema, que Deleuze chamou de variação universal²⁹, imagens que agem e reagem entre si por todos os lados “umas em função das outras”, porém na ausência de uma consciência, ou seja, daquilo que as percebe. Segundo Bergson, é nesse sentido que se formam as imagens particulares, imagens ou “matérias vivas”. Isto significa

²⁶ MM, p. 107.108.

²⁷ M.M.,p.106.

²⁸ IT, p. 62.

²⁹ IM, p. 78.

que a ação sofrida não se prolonga imediatamente em reação executada no caso destas imagens, porque elas apresentam um lado que seleciona as excitações que se exercem sobre ela; e o lado executor não se encadeia diretamente à excitação recebida e produz o que podemos chamar propriamente ações. A separação entre o movimento recebido e o movimento executado é o que permite às imagens vivas atuarem no sentido estrito do termo, porque é esta separação que permite, neste caso, a possibilidade de criação do novo.

Bergson chama às imagens vivas, que acabamos de descrever, de “centros de indeterminação” pela impossibilidade de predizer nelas as ações a partir das excitações recebidas. O próprio corpo é definido como um “centro de indeterminação” na medida em que a entendemos, no contexto do universo bergsoniano, como sendo um desvio entre as excitações recebidas e as ações executadas. De maneira que o que chamamos “sujeito” se refere originariamente à formação de um centro, a uma condensação da matéria-imagem que possibilita o surgimento de uma pluralidade de imagens, e aparece em um primeiro momento como imagem-percepção. Surge neste nível a percepção subjetiva (subtração)³⁰, a qual se caracteriza por selecionar e isolar dentre todas as ações que sofre aquelas que lhe interessam, realizando uma função de “enquadramento” que mostra a face utilizável das coisas e extrai tudo o que não pode orientar para a ação. Do quadro que se isola, num segundo aspecto da subjetividade (material)³¹, há uma medida em relação com nossa possibilidade de atuar. Forma-se assim a imagem-ação, separada da imagem-percepção pelo intervalo que se serve para definir

³⁰ IM, p. 85.

³¹ IM, p. 87.

a consciência e que Bergson vai reservar para a formação da imagem-afecção, outro aspecto da subjetividade (experimental)³², referindo à maneira em que o sujeito percebe a si mesmo e as coisas: “Perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste antes de tudo nesse discernimento prático.”³³

A praticidade a qual Bergson se refere é o modo como operamos “condicionalmente” sobre o meio, ou seja, uma condição entre ação e reação dentro de um perpétuo interesse que nos guarda para que tenhamos atenção à vida. Mas conhecer as coisas em sua totalidade é possível, e que, para isso, segundo Bergson, é preciso “reaproximar todas as qualidades sensíveis, redescobrir seu parentesco, restabelecer entre elas a continuidade que nossas necessidades romperam.”³⁴

O universo bergsoniano com sua plasticidade e fascínio é dito por Deleuze como sendo de uma estreita relação com a essência mesma do cinema. Precisamente o universo de Bergson é um universo de imagens, mas não de imagens de um sujeito que representa o mundo, senão imagens em si mesmas e para elas mesmas; imagens que não esperam nem dependem da visão humana. Tais imagens comporiam uma espécie de universo material em perpétuo movimento pela ação e reação de umas em relação às outras. É nesse circuito de imagens em movimento que Deleuze pensa o cinema e o considera em seu domínio, não apenas gerador de imagens, mas substancialmente de imagens-movimento cuja classificação diz respeito a

³² *Ibidem.*

³³ M.M., p. 15.

³⁴ M.M., p. 50.

três tipos quando “são reportadas a um centro de indeterminação”: as imagens-percepção, as imagens-ação e as imagens-afecção.³⁵

3. Plano geral da Imagem-movimento

3.1. Plano detalhe das três teses de Bergson

Deleuze refere-se primeiramente às três teses de Bergson sobre o movimento para construir suas formulações filmicas: 1) sistemas fechados; 2) o movimento de translação; 3) duração ou o todo.³⁶

A primeira tese diz que: por movimento compreende-se o “acontecer” entre os objetos, a mudança constante e indivisível e, se divisível, há uma mudança de natureza a cada divisão. Portanto, é a ciência que reconstitui o movimento através de posições no espaço e instantes no tempo, em cortes imóveis, e que, segundo Deleuze acrescenta-se:

(...) às posições ou aos instantes a idéia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. E então, de ambas as maneiras, perde-se o movimento.³⁷

Perde-se o movimento porque é justamente no meio, no intervalo entre dois instantes ou duas posições que o movimento acontece pela justaposição que nossa percepção integra na medida em que percebemos o mundo. E, considerou Bérqson como uma “ilusão cinematográfica” nossa relação com o mundo tomada de modos instantâneos em nossa atuação.

De fato, o cinema procede dessa forma: 24 quadros por segundo. Ou seja, a realidade em cortes imóveis é amparada pelo aparelho que faz desfilar as imagens e a transforma em movimento, ou como nos disse

³⁵ IM, p. 92.

³⁶ IM, p. 21.

³⁷ IM, p. 9.

Bergson, um “falso movimento”, pois retira parte do que está em constante mudança, o devir, e atribui valores e detenções artificiais aos cortes no fluir natural do tempo.³⁸ Nesse sentido, diz Bergson, por ser o movimento exterior às imagens, por estar posto, é um falso movimento, pois o “verdadeiro movimento” não está em relação a um espaço percorrido e não se pode reproduzir a partir de instantes que se dividem, pois o espaço não se divide sem mudar de natureza.³⁹ Quanto ao cinema, Deleuze contraria Bergson ao dizer que o cinema apesar de nos mostrar movimentos a 24 quadros por segundo, o que ele nos oferece é uma imagem média e não cortes imóveis como critica Bergson. O movimento que o cinema nos oferece como dado imediato é a imagem-movimento e que com a introdução da montagem conquista sua própria essência.⁴⁰

A segunda tese trata do movimento de translação e explica as duas formas de “perder” o movimento: no caso dos antigos que reconstruíam o movimento a partir de instantes privilegiados, em que a "pose" remetia a uma essência estática “inteligíveis, Formas ou Idéias que são, elas próprias, eternas e imóveis”.⁴¹ E no caso da ciência moderna que se define⁴² por reconstruir o movimento a partir de um instante qualquer, já não privilegiado, onde o tempo é pensado ou aparece como uma variável independente, onde basta para cada sistema conhecer as posições relativas em função do tempo como variável qualquer.⁴³

³⁸ IM, p. 10.

³⁹ IM, p. 9.

⁴⁰ IM, p. 11.

⁴¹ IM, p. 12.

⁴² Diz Bergson em *Evolução Criadora* “A ciência moderna deve se definir sobretudo pela sua aparição de considerar o tempo uma variável independente”. (I.M., p. 13)

⁴³ IM, p. 13

A crítica fundamental de Bergson está orientada a conceder ao tempo um estatuto fundamental; essencialmente duração, ele é mudança qualitativa constante, um movimento absoluto onde o todo muda incessantemente: o passado inserindo-se no presente em vista do futuro; nesse sentido, ele é criação. Ao espacializar o tempo, a ciência moderna pretende que o todo pode dar-se por completo num instante, com isso o tempo é nada mais do que um acessório da mudança e do movimento. Para Bergson o tempo ou é invenção ou não é nada.⁴⁴ E o cinema, segundo ele, ao reconstruir o movimento a partir de instantes, ignora este tempo como invenção. Assim chegamos à terceira tese do movimento, que explica a duração, ou seja, a criação constante que mostra que, na verdade, o todo nunca está dado e que a duração é precisamente o todo que muda ao produzir o novo. “A duração do universo só pode, pois, identificar-se com a margem de criação que nele pode encontrar lugar.”⁴⁵ Bergson exemplifica:

Quando a criança se diverte reconstituindo uma imagem pela montagem das peças de um jogo de paciência, consegue fazê-lo cada vez mais depressa na medida em que mais se exercite.(...) A operação não exige pois um tempo determinado, e mesmo, teoricamente, não exige tempo algum.⁴⁶

As próprias soluções de Bergson para os paradoxos de Zenão irão adicionar clareza às exposições acima sobre o movimento e o tempo ou, se quisermos, a duração.

Em um de seus paradoxos, Zenão oferece uma dedução lógica em que uma tartaruga posta em liderança não poderia ser ultrapassada pelo mais rápido Aquiles porque cada trecho do caminho adiante é infinitamente

⁴⁴ EC, p. 294.

⁴⁵ Ibidem, p. 293

⁴⁶ Ibidem.

divisível. Por se tratar de um movimento divisível em espaço e duração em séries infinitas temos, portanto, um paradoxo. Ao tratar a corrida entre a tartaruga e Aquiles como um único movimento, o paradoxo desaparece, diz Bergson, ao passo que não se pode tratar o objeto em movimento como ato do próprio movimento.

Referindo-se às oposições acima entre Bergson e Zenão, Deleuze aplica isto ao cinema. Nós vemos que cada ponto estático diante da corrida é 1 (sistemas fechados ou seções móveis); cada ponto relacionado ao outro se torna 2 (movimento de translação, imagem-movimento ou uma seção móvel de duração); e a corrida indivisível em seu todo é entendida como 3 (duração). Esses níveis compreendem os atos cinematográficos, que são: enquadramento (nível 1):

- tende à rarefação ou à saturação dos elementos;
- constitui uma limitação;
- há medida para os planos (plano geral, primeiro plano, etc);
- um ponto de vista sobre o conjunto;
- define um extracampo, ou seja, uma relação com aquilo que é ou não visto; fechado ou aberto; o todo ou o conjunto.

A decupagem (nível 2) como ato que determina o plano e, por fim, a montagem (nível 3). Esses atos compõem o universo cinematográfico e percorrem a “linguagem” compreendida na produção mundial. Logo, eles serão para Deleuze o ponto onde o cinema atinge a sua essência e nos faz perceber o tempo e o movimento.

As derivações que nascem das propriedades relativas à imagem cinematográfica são múltiplas e depende de cada autor fazer delas um meio

de expressão. A proporção de enquadrar, decupar e montar é mantida pela relação entre os elementos que configuram o processo como um todo. Os cenários, personagens e objetos compreendem “tudo o que está presente na imagem” (enquadramento) onde há um plano (decupagem) para cada um deles: close, plano geral, etc. À medida que estes planos são colocados em posições seqüenciais (montagem), é dado o “todo do filme” por fazer passar os planos. Entre eles há um intervalo onde justamente ocorre a mudança que é, por definição, qualitativa. Por isso Deleuze vai dizer que o cinema se afasta da idéia de constituição de movimento por cortes imóveis porque o que ele nos oferece é uma mudança qualitativa através de cortes móveis, ou seja, a expressão do movimento. Essa relação da imagem com o “todo que muda” procede da seguinte forma:

“Se considero partes ou lugares abstratamente, A e B, não compreendo o movimento que vai de um a outro. Mas estou em A, faminto, e em B existe alimento. Quando atingi B e comi, o que mudou não foi apenas o meu estado, mas o estado do todo que compreendia B, A e tudo o que havia entre os dois”.⁴⁷

A fome saciada constitui a mudança na relação dos dois conjuntos (A=fome e B=comida) e, entre eles, AB=fome saciada. Portanto, cada conjunto tem uma determinação que, posta em prática, resulta num movimento que, por conseguinte, na relação que se estabelece entre os dois conjuntos e, assim, constitui-se a mudança do todo. Esse “todo” aqui orientado não diz respeito àquele “todo” mais vasto; este seria a soma dos conjuntos enquanto que aquele seria um modo de criação.⁴⁸ Temos, no entanto, uma imagem-movimento com duas faces: o todo que ela expressa e os objetos entre os

⁴⁷ IM, p. 17.

⁴⁸ Conversações, p. 73.

quais passa. O todo não cessa de dividir-se segundo os objetos e de reuni-los novamente de outro modo em um todo. Por outro lado, a imagem-movimento supõe intervalos nos quais aparecem tipos diferentes de imagens e signos pelos quais elas se compõem, cada uma em si mesma e umas com outras.⁴⁹

Deleuze compartilha com Bergson grande parte da crítica às concepções do movimento e do tempo mantidas pela tradição metafísica, mas não está de acordo com a crítica que o filósofo faz a propósito do cinema. Ao contrário do que pensa Bergson, o cinema é capaz de liberar o movimento porque participa do mundo das imagens materiais, das imagens imanentes que não esperam e nem dependem da visão humana e, que, são prévia a toda representação subjetiva. “O cinema reencontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*.”⁵⁰

3.2 Plano conjunto das imagens

A próxima passagem bergsoniana exprime o alicerce do qual se serve Deleuze para construir sua taxionomia:

"Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo por centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem, privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações

⁴⁹ IT, p.42.

⁵⁰ IM, p. 12.

que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superficialidade, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade." ⁵¹

Sabemos que o corpo ocupa uma posição privilegiada dentro do conjunto de imagens ao qual também pertence. Esse privilégio a que Bergson se refere, deve-se à "competência" de operar três atos: o de subtrair, o de dividir e o de eleger das imagens tudo aquilo que as envolve, retirando apenas o que interessa e retribuindo com uma nova ação. Nessa relação há um intervalo entre as ações que o corpo sofre e aquelas executadas. Esse intervalo é o esquema sensório-motor de onde o corpo irá influenciar as outras imagens. Ou seja, é ação e reação na medida em que se percebe o mundo. E, além da percepção e da ação, há também a afecção entendida por Bergson como a interioridade agindo com a exterioridade.

A afecção é, portanto o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem (...) A verdade é que a afecção não é a matéria prima de que é feita a percepção, é antes a impureza que aí se mistura.⁵²

Temos, portanto, nas duas passagens anteriores o que podemos intitular de uma breve, mas considerável, conceitualização bergsoniana pela qual Deleuze constrói o regime da *Imagem-movimento*. Outros tipos emergem, mas o que predomina nesse primeiro regime é o esquema sensório-motor. Dos diferentes tipos de imagens, obtêm-se três grandes tipos de cinema: o cinema realista com os seus três tipos de imagem-movimento

⁵¹ M.M. pp.63 e 64.

⁵² M.M. p.60

(percepção, ação e afecção), o cinema naturalista com a *imagem-pulsão* e o cinema moderno que rompe com as relações sensório-motores e propõe imagens mentais. Tem como precursor Alfred Hitchcock, que inventa com efeito a *imagem-relação* e a *imagem-reflexão*.

De todo modo, Deleuze classifica em cinema clássico (realista e naturalista) e cinema moderno. Para tanto, a linha que os separa na ordem cronológica dos acontecimentos é o período do pós-guerra o qual Deleuze diz ser a causa que transforma um sistema de imagem em outro, o qual irá requerer muito mais do que o prolongamento de uma imagem na outra.

Todavia, a imagem-movimento é predominante dentro do cinema clássico que tem por foco a descrição das relações: por um lado, uma ação ou uma situação e, por outro, uma emoção, uma pulsão ou uma reação. Os cineastas desse tipo de cinema se esforçam da maneira mais intensa para que seus personagens amplifiquem as relações sensório-motores.

A imagem-movimento está estruturada por meio de um esquema básico articulado segundo os preceitos de continuidade da montagem, que Deleuze intitulará como regime orgânico. O regime orgânico da imagem-movimento desenvolve-se dentro de um universo determinista e, segundo sua lógica espaço-temporal de causa-efeito, estabelece leis para entrelaçar os planos através da montagem por divisões racionais (cada plano como uma “célula” orgânica definiu Eisenstein), os planos estão guiados pela ação, com pontos culminantes e soluções lógicas, dentro de uma continuidade cronológica: as condições do passado levam inevitavelmente ao presente e propiciam um futuro previsível.

O cinema clássico fará uso primordialmente do esquema sensório-motor com o qual se constitui a base fundamental das imagens próprias do cinema pré-guerra. Esse tipo de cinema se sustentava (e ainda se sustenta) na concepção da montagem, ou seja, há um esquema lúcido e sempre uma resposta adequada à narrativa: ação e reação. Na articulação destas imagens se conforma um tipo de relato cinematográfico que se baseia na definição de mudanças sensório-motoras em uma ação ou em uma situação. Uma verdadeira aspiração ao real que exigirá três processos imagéticos: a especificação, a diferenciação e a integração. A primeira (especificação) diz respeito aos três esquemas ordenados, ou seja, o que a personagem vê (imagem-percepção), o que sente (imagem-afecção) ou o que faz (imagem-ação), onde há relações entre os objetos e as ações (diferenciação) e, por fim, a montagem (integração) que contribui para o reconhecimento do filme em sua totalidade. Desse modo, o “reconhecimento automático” (definido por Bergson) comporta relações com a narração e a descrição orgânica de onde aspiram à veracidade através da montagem: o encadeamento automático de uma imagem-percepção numa imagem-ação, no esquema sensório-motor da montagem, faz um “automovimento” das imagens. Ou seja, é uma operação por meio da percepção que prolonga automaticamente e procede por movimentos motores que são respostas a estímulos perceptivos. “É um reconhecimento sensório-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos: basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores que se constituíram e acumularam.”⁵³

⁵³ IT, p. 59.

Deleuze elabora uma representação básica com duas grandes formas para a imagem-ação: SAS' (situação 1 - ação - situação 2) e ASA' (ação 1 - situação - ação 2). No primeiro caso, uma situação é forçada por uma ação de alterar-se, e no segundo, uma ação dá lugar a uma situação capaz de alterar a primeira ação. É todo o cinema americano dos anos 1930 e 1940 (gangsteres, espionagem, policial, etc.). Tem-se assim, uma representação orgânica que mantém a narração numa ordem de continuidade linear, baseado na forma do movimento; e o que se configura é uma idéia absoluta de representação que acaba subtraindo as potencialidades cinematográficas.

Deleuze conduz *Imagem-movimento* tendo em vista a “imagem indireta do tempo”. O tempo nessa forma de narrativa do cinema não é a qualidade expressiva primordial, é quantificado e dado indiretamente através da solução de continuidade oferecida pela montagem. Assim, o primordial desse tipo de cinema passa a ser a ação e os encadeamentos de ações que permitem a conformação da imagem-movimento. Este cinema que pertence ao pré-guerra é denominado por Deleuze como o verdadeiro cinema realista, e neste sentido deve levar-se em conta que para o filósofo o realismo é uma concepção estética que não se define simplesmente por uma reprodução da realidade, mas que implica em uma série de indicações a respeito do que “deve ser.”

Além dos três principais tipos de imagens (*imagem-ação*, *imagem-percepção* e *imagem-afecção*), outras são encontradas em diferentes graus: *imagens-pulsão*, *imagens-reflexão* e *imagens-relação*, ou seja, a *imagem-movimento*. Portanto, o que aparecerá ao entrar em crise este tipo de representação orgânica configurada no esquema sensório-motor é uma

mudança total na imagem, já não será uma imagem-ação, uma imagem-percepção o que regulará o relato cinematográfico, senão que se instituirá um novo modo denominado *imagem-mental*. Essa nova imagem não depende mais do espaço e fará nascer uma duração pura, desprendida do movimento. Duração que não funciona como dado indireto da montagem senão que é um modo direto de expressar o tempo. É momento inicial da reação contra a imagem-movimento e o cinema de ação que, em particular, tem antecedentes nas obras de Hitchcock com suas *imagem-mental* e *imagem-relação*.

Diz Deleuze:

“...nos filmes de Hitchcock, uma vez dada (no presente, futuro ou passado), uma ação vai ser literalmente cercada por um conjunto de relações que fazem variar o seu tema, a sua natureza, o seu objetivo, etc. O que conta não é o autor da ação (...), mas também não é a ação propriamente dita: é o conjunto das relações nas quais a ação e seu autor são apanhados”.⁵⁴

Efetivamente, Hitchcock chegou a criar situações ópticas e sonoras puras segundo Deleuze, tal como fez Ozu nos anos trinta, no interior do cinema japonês. A diferença foi que Hitchcock incluiu a função espectador no dispositivo do filme, permitindo assim que a incapacidade sensório-motora de vários de seus personagens protagonistas fosse o fator que conecta visualmente e mentalmente os diferentes acontecimentos de um acontecimento, mas sem nenhum poder de intervir neles.

É nesse contexto que o cinema se detém! No mundo das percepções (imagens-percepção), das ações (imagens-ação) e dos afetos humanos (imagens-afecção) de onde Deleuze faz emergir os tipos particulares de

⁵⁴ IM, p. 246.

imagens e os modos operantes para o modelo clássico. Essa característica essencial do cinema orgânico da imagem-movimento será o ponto de quebra, de ruptura a partir do pós-guerra. O esquema sensório-motor será questionado e culmina em direção a uma crise que anima as diferentes criações de outro tipo de regime, a *Imagem-tempo*, cuja aspiração produz uma “imagem direta do tempo”.

3.3 O cinema nos tempos da montagem: o início de uma crise.

Exceto as primeiras exhibições e seus fascínios, o cinema do pré-guerra se caracteriza por seus projetos estéticos: montagem paralela (Griffith); montagem dialética (Eisenstein); impressionismo francês e expressionismo alemão: "(...) em todo caso, um filme, pelo menos em suas características mais simples, sempre apresenta a predominância de um tipo de imagem, podendo-se falar de uma montagem ativa, perceptiva ou afetiva, de acordo com o tipo dominante".⁵⁵

Segundo Deleuze, os primeiros cineastas descobriram a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção cujos filmes constituem uma combinação singular por meio da montagem. “A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo.”⁵⁶ Deleuze identifica quatro tipos de montagem: empirista do cinema americano; a montagem dialética do cinema soviético, orgânico ou material; a montagem quantitativo-psíquica da escola francesa; e, por fim, a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão. E as

⁵⁵ IM, p. 93-94.

⁵⁶ IM, p. 45.

predominâncias em cada uma são relativas e conduzem com mais precisão o que Deleuze diz sobre a montagem perceptiva em Dziga Vertov:

“O que faz a montagem, segundo Vertov, é levar a percepção às coisas, colocar a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais ele age, ou que agem sobre ele, por mais longe que se estendam essas ações e reações”.⁵⁷

Segundo Deleuze, todo filme possui, em sua essência, uma imagem-movimento cuja fórmula é a “montagem eficiente”, aquela em que a “credibilidade” é instaurada por meio da perfeição no encadeamento das imagens, tornando tudo muito rítmico e claro, para que, em nenhum momento, haja confusão. Essa profusão de imagens é chamada de narrativa clássica, cuja ordem e nomenclatura transitam entre os pólos obedientes da produção industrial/cinematográfica mundial. “O fato histórico é que o cinema se constituiu como tal tornando-se narrativo, apresentando uma história, e rechaçando as outras direções possíveis.”⁵⁸ Esse tipo particular de cinema encontra seu arquétipo no formato hollywoodiano que é fortemente dependente do movimento e da ação. Os personagens criados para compor esse universo agem e reagem rotineiramente aos eventos; um cinema espacializado com tempo determinado e medido pelo movimento, orientado pelo sistema fechado e o todo que muda.⁵⁹

Na história do cinema, a montagem exerce um dos fatores primordiais para a “beleza” da obra. Sua definição e teoria encontram-se na ordem da criação onde a montagem está contida não somente pela seqüência dos planos como também no interior deles. Trata-se de exercícios de criação por

⁵⁷ IM, p. 107.

⁵⁸ IT, p. 37

⁵⁹ IM, p. 55.

meio de estilos de cineastas como Orson Welles (*Cidadão Kane*) e Sergei Eisenstein (*Encouraçado Pontenkim*) que ousaram sobre a ordem pré-estabelecida e propuseram criativos exercícios intelectuais de atribuir à imagem o poder de significar algo que vai além das aparências. Os dois cineastas somam aos estilos de tantos outros cineastas/pensadores que interferiram e modificaram o formato de fazer filmes.

A montagem utiliza-se do conceito bergsoniano do “todo que muda” e se constitui na obra de Deleuze como o terceiro nível, mas que:

“Se considerarmos os três níveis – a determinação dos sistemas fechados, a do movimento que se estabelece entre as partes do sistema, a do todo cambiante que se exprime no movimento – há tamanha circulação entre os três que cada um pode conter ou prefigurar os outros.”⁶⁰

A montagem é a essência própria do cinema clássico. Através dela, são feitos os agenciamentos de blocos que operam por meio de sensações e percepções. Os agenciamentos satisfazem-se por meio de uma lógica espaço-temporal de causa e efeito, guiados pela ação através de cortes racionais. É um estado contínuo onde o passado inevitavelmente refere-se ao presente e condiciona um futuro previsível, conforme uma unidade e uma identidade: um clichê. Na *Imagem-tempo*, Deleuze afirma que o clichê é uma imagem sensório-motora da coisa, ou seja, uma imagem fundada nos princípios de ação e reação, e que:

(...) nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses

⁶⁰ IM, p. 44.

econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.⁶¹

Romper com os clichês seria, portanto, romper com os esquemas sensório-motores. Nesse momento Deleuze prossegue em outras direções possíveis e avança a passos largos para além da *imagem-movimento* e produz o conceito da *imagem-tempo*. Nesse estilo de cinema, o moderno, a imagem produz uma representação direta do tempo, e por várias razões aparecem novos signos que Deleuze determina como *opsignos* e *sonsignos*⁶² e que vão de encontro às estruturas narrativas anteriores. A produção do novo, a nova experiência que o cinema libera, desencadeia profundas transformações que faz vibrar a imagem-ação. Dentre vários acontecimentos, a guerra, segundo Deleuze, é o que suscita o desejo de transformação do cinema clássico e libera uma crise da imagem-movimento dando origem a outro tipo de imagem.

4. A crise

A crise da imagem-ação é o último capítulo que compõe a *Imagem-movimento* e que vai em direção a *Imagem-tempo*. No marco dessas considerações, Deleuze fala daquilo que põe em crise a imagem-ação, por excelência.⁶³ Para Deleuze:

“O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra

⁶¹ IT, p. 31

⁶² Os conceitos *opsignos* e *sonsignos* (e outros) serão retratados detalhadamente quando nos reportarmos especificamente à segunda obra de Deleuze: *Imagem-tempo*.

⁶³ IM, p. 323.

de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, mais devires que histórias”⁶⁴

Como já vimos, o cinema clássico possui três importantes tipos de imagens: a imagem-ação, imagem-percepção e imagem-ação, onde cada ação permite uma reação que se volta para o centro perceptivo, em geral subjetivo, absorvendo a ação exterior que se dilui em um afeto interior. Todo esse modelo entra em crise após a guerra e, segundo Deleuze:

"(...) a crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas à arte, à literatura, e ao cinema em particular (...) A guerra e seus desdobramentos; a vacilação do sonho americano em todos os seus aspectos; nossa consciência das minorias; a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas; a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentada pela literatura; a crise de Hollywood e dos gêneros antigos”.⁶⁵

É o momento em que a imagem produz uma representação direta do tempo e em que aparecem novos signos: "uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza (...)”⁶⁶

Segundo Deleuze, esse tipo de cinema se expressa em várias situações e em várias condições. Nele, nascem relações aleatórias em espaços desconectados e os valores clássicos da imagem-ação e seu espectador passivo sempre à espera da próxima imagem são invertidos. O cinema moderno exige mais, exige olhar para dentro do plano, ver o que tem dentro

⁶⁴ DELEUZE, G. *Conversações*, p. 77.

⁶⁵ IM, p. 253.

⁶⁶ IT, p 31.

dele: as informações cambiantes, errantes, viagem descontínua e personagens flutuantes. Um tipo renascente que “(...) ganha em vidência o que perde em ação ou reação. Tanto assim que o problema do espectador torna-se “o que há para se ver na imagem” e não mais “o que veremos na próxima imagem”.⁶⁷ No entanto, é esta a intenção de um cinema vidente: constituir imagens óticas puras, que podem ser vistas distantes dos clichês e sentidas em sua verdade e plenitude.

O neo-realismo é, segundo Deleuze, o que desencadeia o início da crise. Seus signos, representações/expressões e imagens, opõem-se continuamente aos modos representacionais do regime orgânico. A criação das novas imagens pelo movimento italiano, será amplamente desenvolvida pela *nouvelle vague*, pelo cinema alemão, como também pelo cinema independente americano.

Deleuze cita as características que denunciam a crise da imagem-ação: “a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-perambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô.”⁶⁸

Nessas características, temos os principais pontos que se modificam e que têm por relação os conceitos deleuzeanos da variação universal, do esquema sensório-motor da montagem (imagem-ação, imagem-percepção e imagem-afecção); como também o reconhecimento automático, a descrição e a narração orgânica e a aspiração ao verídico; e a racionalidade dos cortes. “É a crise, a uma só vez, da imagem-ação e do sonho americano.”⁶⁹

São pontos principais que elegem a mudança:

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ IM, p. 257.

⁶⁹ IM, p. 258.

- **Vínculo sensório-motor:** alteram-se os encadeamentos situação-ação, ação-reação (SAS' (situação 1 - ação - situação 2) e ASA' (ação 1 - situação - ação 2)), isto é, os vínculos sensório-motores que produziam a imagem-ação. Ou seja, a conexão que permitia uma continuidade entre ação e reação, entre o percebido e o expressado agora rompe-se ou difere no tempo permitindo que outra coisa ocupe o intervalo.
- **Personagem:** O herói único perde lugar e é substituído por personagens múltiplas, e passam de principais a secundários ou vice-versa.
- **Imagem:** não remete a uma situação globalizante ou sintética, senão que se volta dispersiva em uma nova dimensão de signos (opsignos e sonsignos). Estamos na situação de uma imagem atual e de sua própria imagem virtual, de tal modo que já não há encadeamento real com o imaginário, mas indiscernibilidade de ambos, numa perpétua troca.⁷⁰
- **Universo:** rompe-se a linha ou fibra do universo que prolongava uns acontecimentos em outros ou assegurava a concordância das porções de espaço. A elipse deixa de ser um modo de relato, uma maneira de ir de uma ação a uma situação. Pertence agora à situação mesma, e a realidade se torna tanto lacunar como dispersiva.
- **Incursão de tópicos:** Tópicos físicos, verbais que o cinema engendra em toda uma imensa gama de situações ópticas e sonoras puras que se alimentam mutuamente.

⁷⁰ IM, p. 325.

- **Regime dominante:** O esquema sensório-motor será alvo de várias críticas. Portanto, mais do que o surgimento de uma nova esfera da imagem será a rejeição ao modelo em vigência.

(...) era a estrutura ASA que sofria uma crítica análoga: assim como não havia história prévia, também não havia ação pré-formada cujas conseqüências sobre uma ação pudessem ser previstas (...) ⁷¹. (...) O complô criminoso, enquanto organização do Poder, vai adquirir no mundo moderno uma estatura nova, que o cinema tentará acompanhar e mostrar. ⁷²

A guerra e suas seqüelas, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens, a influência no cinema de novos modos de relato que a literatura tinha experimentado, a crise de Hollywood e dos velhos gêneros. Todos estes foram motivos para uma transformação que, não somente teve a ver com o cinema, senão também com o pensamento, com um pensamento que começa a desfazer o sistema de ações, percepções e afecções do qual o cinema se alimentava.

Deleuze começa a questionar uma série de características próprias do novo cinema que começa a emergir a partir de diretores como De Sica, Visconti, Rossellini, Godard, Truffaut, Rohmer, etc, Estas novas características serão pensadas por Deleuze como uma necessidade produtiva e determinante para a desconstrução do sistema representativo. O sistema representativo é uma longa história no pensamento deleuzeano. Sua compreensão insere-se em conceitos que percorrem e bifurcam em várias direções dentro da história da filosofia. Mas, a tese de Jorge Vasconcellos

⁷¹ IM, p. 252.

⁷² IM, p. 257.

“*Deleuze, o pensamento e o Cinema*”⁷³ concede-nos a possibilidade de extrair, mesmo correndo o risco de nos perdermos em linhas sumárias, o que prevalece de substancial sobre a questão do sistema representativo e do pensamento propriamente deleuzeanos.

Segundo Vasconcellos, todo o projeto filosófico de Deleuze (inclusive suas análises sobre o cinema) se deu, em caráter excepcional, como uma crítica (bem como uma prática) que desconstrói a noção de representação que dominou a história da filosofia. O que Deleuze denomina como a “imagem dogmática do pensamento” tem a ver com a noção metafísica: a *razão* e o *logos* como princípios determinantes e elege, dessa maneira, uma noção de identidade absoluta, cristalizada em formas definitivas. E foi Nietzsche o primeiro a colocar em questão o império dessas fórmulas representativas do saber e que gera em Deleuze outra questão, a da *diferença*. Em 1968 Deleuze escreve uma tese sobre isso. *Diferença e repetição* torna-se uma conceituada obra do século XX, tendo como tema central uma tentativa radical de pensar do nosso tempo, uma verdadeira malha filosófica da *diferença* que Deleuze tece para contrapor à filosofia da *representação*. Para isso, Deleuze parte de quatro postulados que conjugam a imagem do pensamento que sustentou a representação. Em resumo, esse quádruplo compõe-se, segundo Vasconcellos, de: analogia, semelhança, identidade, oposição⁷⁴.

Neste sentido, o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento do senso comum. Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o

⁷³ VASCONCELOS, J. Deleuze, pensamento e o cinema. Tese de doutorado, pp. 23 a 57. Capítulo 1: ontologia e diferença.

⁷⁴ VASCONCELOS, J. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>.

verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é *sobre* esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar. Pouco importa, então, que a filosofia comece pelo objeto ou pelo sujeito, pelo ser ou pelo ente, enquanto o pensamento permanecer submetido a esta imagem que já prejulga tudo, tanto a distribuição do objeto e do sujeito quanto do ser e do ente. Podemos denominar esta imagem do pensamento de imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral. (in: VASCONCELLOS, 2005: Deleuze, 1988, p. 218-219)⁷⁵

Deleuze se preocupa, então, em destruir a raiz da representação da filosofia ocidental que fora sustentada desde Platão até Hegel. Neste marco, Deleuze pensa o cinema de onde há uma tendência em restituir o verdadeiro pensamento, onde as diferenças não fiquem sujeitas à especificidade de uma identidade última, senão que se expressem qualitativamente diferentes, em infinitas singularidades. De qualquer forma, os conceitos sobre o pensamento não começam e nem tampouco acabam por aqui. Para compreendê-los, é necessária percorrer por toda a produção filosófica de Deleuze.

4.1 Dois movimentos para frente: neo-realismo e *nouvelle vague*

As singularidades anunciadas anteriormente, são vistas no neo-realismo e na *nouvelle vague*⁷⁶, dois movimentos que Deleuze retoma como

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Neo-realismo e *nouvelle vague* foram as influências que o Cinema Novo sofreu no Brasil (por volta de 1955). Um cinema intitulado como “estética da fome” em descrição aos filmes de Glauber Rocha, tendo Nelson Pereira dos Santos (Macunaíma, 1969) como um dos iniciadores do movimento e que levou o cinema brasileiro a ser aclamado no exterior com apenas “*uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*” (a célebre frase dita por Glauber Rocha). Esse movimento também nasceu das revoltas, no caso pela falência da indústria cinematográfica no Brasil, em que jovens frustrados lutavam por um cinema mais realista, com mais conteúdo e baixo custo. Outra característica dos filmes é que eles tinham imagens com poucos movimentos, cenários simplórios e falas mais longas do que o habitual. Muitos ainda eram rodados em preto e branco.

articuladores da quebra, da ruptura que vai “para além da imagem-movimento”. Eis o início da Imagem-tempo!

Contra aqueles que definiam o neo-realismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. Tratava-se, segundo ele, de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”.⁷⁷

Segundo Deleuze o neo-realismo rearticula uma realidade fragmentada, uma nova forma de realidade que este tipo de cinema aponta por decifrá-la e não mais reproduzi-la, como fazia o velho realismo do cinema clássico que ali se rompia. Deleuze concorda com Bazin em admitir que o neo-realismo não teria sua primazia somente pela “expressão” do social nem pela invocação de critérios formais e estéticos, mas que vai além, e extrapola os eixos amordaçados pelo estatuto do modelo clássico; o novo conceito do cinema moderno é muito mais do que aparentemente nele é explorado: é a invenção de uma nova imagem, ambígua e fragmentária. Diante de tal afirmação questiona Deleuze: “Não seria antes ao nível do “mental”, em termos de pensamento?”⁷⁸ A “imagem-mental” da qual Deleuze fala em suas análises do neo-realismo e da *nouvelle vague* tem a ver justamente com isso: fazer questão de um cinema do pensamento, um cinema onde a imagem esteja no nível do pensamento.

Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relaciona-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento?⁷⁹

⁷⁷ IT, p. 9.

⁷⁸ IT, p. 9.

⁷⁹ IT, p. 10.

Nasce um cinema da “expressão” composto por imagens ópticas e sonoras puras onde a pureza do momento não resulta nem pode resultar do prolongamento da percepção na ação. Há um novo elemento que impede tal prolongamento, e subordina a imagem às exigências de novos signos os quais Deleuze determina como: opsignos e sonsignos os quais remetem a imagens bem diversas. A diferença é que no cinema da representação, da descrição, as imagens são apenas óticas e sonoras, dentro de uma ação que previne a reação e que agora deixa seu lugar a um “cinema de vidente”. Isto quer dizer, sinteticamente, que já não terá um encadeamento de imagens-ação que na montagem oferece um efeito indireto do tempo, senão que, justamente, o sistema sensório-motor é posto em crise. Comenta Deleuze: “Por mais estreitas que sejam as relações com o cinema clássico, o cinema moderno coloca a questão: quais são as novas forças que trabalham a imagem, e os novos signos que invadem a tela?”⁸⁰

Esta nova concepção da imagem constitui um novo cinema e também exerce novos modos de expressão⁸¹ na composição dos enquadramentos, nos movimentos de câmera bem como na montagem já que esta última imperava para o processo de representação do “real” do regime da imagem-movimento. Essa nova imagem, é o regime do plano (principalmente o plano seqüência) e não mais a montagem, as fusões são abandonadas em virtude de um mero corte seco e a passagem de um plano para o outro é puramente ótica. A câmera se torna consciente, seus movimentos são lentos ou praticamente inexitem provocando questionamentos e estabelecendo relações mentais. A

⁸⁰ IT, p. 323

⁸¹ IT, p. 23.

câmera torna-se produtora de sentido para além dos movimentos que é capaz de fazer, uma troca do espaço para fazer sentir o tempo.

Este cinema do tempo não cronológico anuncia o sinal distintivo que mostra o caráter crítico dos encontros pelos quais as intrigas são cada vez menos determinantes e onde as situações excedem as faculdades motores dos personagens. As histórias com início e fim dão lugar a uma sequência de acontecimentos desconectados numa relação entre real e imaginário.

”O imaginário, com efeito, aparecerá sob a forma do capricho e da descontinuidade, cada imagem estando desprendida de outra, na qual ela se transforma. Será um segundo pólo da existência, que se definirá pela pura aparição à consciência, em função das necessidades do atual ou das crises do real.”⁸²

Temos, portanto, um novo paradigma que não se utiliza mais da montagem para mostrar a verdade, mas antes, mostra o caráter “falso” do real. Isso significa que “entre a realidade do meio e da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos.”⁸³

A dramaturgia do cinema italiano e francês inverte o movimento e entrega o tempo porque considera como concepção do real e como acontecimento, uma imagem-tempo que se libera da representação, de seu peso referencial, para dar-se uma existência autônoma e expressiva. A conexão das imagens de maneira racional é colocada submersa e o que interessa é mostrar a potência criadora que nasce dos encadeamentos gerando falsas conexões, introduzindo uma disjunção na imagem operada por "cortes irracionais". No novo cinema, o tempo perde seu estatuto apenas de referência para saltar da imagem (tanto na narração e os gestos corporais

⁸² IT, p. 156.

⁸³ IT, p. 13.

como também o som e a luz) como tempo direto. Neste contexto, a falsa conexão torna-se a expressão moderna de uma *velocidade infinita*⁸⁴ que se torna impossível medir a partir de um tempo predefinido.

Segundo Deleuze, as características da nova imagem são propriamente do neo-realismo, nasceram com esse movimento e se consolidaram desde então. São retomadas pela *nouvelle vague*, sobretudo em filmes como os de Godard e Truffaut. Com a nova concepção estética que não mais representa a realidade senão que a exprime, o cinema muda de sentido, agora como acontecimento e como devir que lhes serão intrínsecos ao modo de produção. Conjuntamente com as variações introduzidas pelo neo-realismo e a *nouvelle vague*, o que se acaba gerando, sobretudo, é a criação de tópicos que permitem uma nova concepção da imagem. A imagem-mental anteriormente mencionada é característica dessa transformação cinematográfica e concebida como uma nova substância⁸⁵. Para Deleuze, a imagem-mental deve ser uma verdadeira substância pensada e pensante, que institua as “potências do falso”: outro conceito deleuziano cuja qualidade encontra-se na narração e permite assim a gestação já não de um cinema-realidade, senão de um cinema-verdade. Estamos propriamente no universo do cinema da *Imagem-tempo* onde o neo-realismo e a *nouvelle vague* são elucidados como base para entendermos o que Deleuze demonstra como experiência extrema, onde o cinema é capaz de fazer-nos perceber o tempo

⁸⁴ Expressão utilizada em Nietzsche e a filosofia quando Deleuze fala sobre a verdade.

⁸⁵ Deleuze trabalha o conceito de substância no percurso de sua obra, desde sua concepção em idéia até a materialidade absoluta da substância espinoziana. Conseqüência disso é a concepção que Deleuze faz sobre o “plano de imanência” que terá muita importância também para seus escritos sobre o cinema. Deleuze recorre ao conceito de substância de Spinoza que, em contraposição a Descartes, a substância é pensada e conceitualizada em sua força material. A substância não é o eu elevado a sujeito de uma consciência absoluta, senão que a substância é causa primeira de sua própria materialidade. DELEUZE, G. O que é filosofia, p. 66 e 67.

por meio da criação do que é radicalmente novo. Temos, assim, conceitos interligados por um fio delineador: o cinema como força do pensamento.

4.2 A teoria dos falsários

O conceito de “potências do falso” está localizado na parte central da *Imagem-tempo* e guarda relação com a imagem-cristal e com o pensamento. Assim, como grande parte dos conceitos criados para o cinema nas duas obras, esse conceito também estabelece conexões para outros eixos da produção filosófica de Deleuze. Nesse caso com a verdade segundo Nietzsche.

As permeações que envolvem a “potência do falso” guardam relações bem próximas com os temas recorrentes na história do cinema marcada pela dicotomia enraizada em Lumière e Méliès, do realismo ao formalismo. As imagens documentais do primeiro contrastavam com as criações do segundo com o qual tem início um diálogo entre as práticas ilusionistas e de falsificação com o real. No campo das teorias, as experiências dos inventores e cineastas encontravam diferenças calcadas no potencial que o cinema suscitava, tanto para artístico e suas diferenças com a realidade (formalismo) ou conforme Bazin defendia: que o cinema deveria garantir representações confiáveis da vida cotidiana. A “janela do mundo”, como dizia, adviria justamente por meio da sua capacidade objetiva que o meio teria para expressar o real. A discussão sobre a função do cinema e sua intrínseca relação com a realidade percorre todas as vias do conhecimento e encontra várias (in) definições.

Deleuze, em vários momentos de sua filosofia, chama a atenção para essa questão e de como o verdadeiro é concebido em sua total universalidade. Já evocamos anteriormente o problema da filosofia da representação e o modo pelo qual Deleuze critica a representação dogmática do pensamento e, por conseqüência dessa primazia, modela a filosofia da diferença. Deleuze se baseia no conflito entre modos de pensar e pensa a relação do diferente com o diferente, sem submetê-lo a nenhuma forma de representação que o reconduza ao "mesmo". Para Deleuze, justamente o cinema moderno prima pela diferença, e nesses moldes é para ele a arte da falsificação.

A arte, para Deleuze como para Nietzsche, possui uma intensa capacidade de promover o falso.

(...) a arte é o mais alto poder do falso, ela magnífica “o mundo enquanto erro”, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior. (...) A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso”.⁸⁶

"A arte é a mentira que nos faz perceber a verdade" é uma frase do filme de Orson Welles, *F for Fake* de 1979, e ilustra o ponto de partida Deleuzeano onde o artista é o criador da verdade, onde o falso atinge sua potência última. Em *A imagem-tempo*, Deleuze discorre sobre a grande teoria dos falsários segundo Nietzsche:

“Isto é o essencial: a maneira em que o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta) opera com descrições ópticas e sonoras puras, cristalinas, e com narrações falsificantes, puramente crônicas. A um mesmo tempo a

⁸⁶ DELEUZE, G. Nietzsche e a filosofia. p. 48.

descrição cessa de pressupor uma realidade e a narração de remeter a uma forma do verdadeiro.”⁸⁷

Precisamente a nova qualidade da imagem com este caráter expressivo da narrativa e da estética não terá uma narração com pretensões para valer, ou seja, dar conta da verdade “do mundo e das coisas”, senão que a narração se consolidará como essencialmente falsificante. Portanto, o conceito do falso não estabelece nenhuma consonância com que disse Bazin que retira do senso comum para dizer que a particularidade do cinema devia ser a de não “falsear a realidade” e que, mesmo através da ficção faz-se necessário algum traço condizente com a realidade. Admite ainda que a funcionalidade da câmera em registrar momentos naturais é para garantir a crença do espectador em relação ao “ali e agora” da imagem captada. Ou seja, Bazin não admite intervenções para que se garanta alguma unidade real e, diante disso, introduz a noção de montagem proibida: “Quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou vários fatores da ação, a montagem está proibida”.⁸⁸

Deleuze aceitará as teses de Bazin referentes à “montagem proibida” e à dimensão do tempo que aparece como a sucessão de planos seqüência no neo-realismo. O plano seqüência é para Deleuze o que substitui a montagem e sua criação transmite não somente um conteúdo, mas provoca reações: “É preciso portanto que não somente o espectador mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam

⁸⁷ IT, p. 179.

⁸⁸ BAZIN, A. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991. 232 p.

as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente.”⁸⁹

”Resulta disto um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro (...)”⁹⁰

Concebe-se, então, uma nova maneira de circulação do sentido. E assim o sentido, como expressão pura do acontecimento, consolidará novas formas de aberturas das imagens na narrativa cinematográfica. Para tanto, afirma Deleuze:

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não na forma, senão na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence à coisa até tal extremo que a coisa não cessa de transformar-se num devir que é idêntico no ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. Isso é o que é o artista, ‘criador para valer’, pois a verdade não tem que ser atingida, achada nem reproduzida, deve ser criada.”⁹¹

A nova ordem da nova imagem é que o relato mesmo será o fragmento sobre o qual a realidade se desconstrói como experiência: experiência múltipla, descentrada, em devir. Verdadeira experiência revolucionária que nunca se universaliza nem se absolutiza.

As potências do falso integram e respondem a uma nova maneira de conceber a realidade onde o que se expressa é o sentido. No cinema da imagem-tempo a narrativa se impulsiona para sua verdade no devir dos

⁸⁹ IT, p. 13.

⁹⁰ IT, p. 161.

⁹¹ IT, P 178.

acontecimentos de modo que Deleuze acredita no poder “quase reliigoso” de que o cinema teria em restituir o vínculo perdido do homem com o mundo. Por isso, a crença. Voltar a crer no cinema é, para Deleuze ser essencial como em Rossellini, Godard e tantos outros; apaixonar-se pela idéia desse mundo e não em outro.

"Pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro como o pensamento apreende o intolerável nesse mundo, é, ao contrário, porque o mundo é intolerável que ele não pode mais pensar, nem pensar em si próprio. O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem não é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado."⁹²

De acordo com Deleuze, a imagem cinematográfica não só pode reaver o vínculo com o mundo, senão fazer um mundo liberado dos discursos que impedem seu devir. Esta é a possibilidade da arte e da filosofia: produzir encontros, afetos "que nos façam querer criar". Assim como fez o cinema moderno: provocou, fez questão de um novo pensamento instituindo uma nova lógica, um novo sentido que fez (e faz) surgir elos (e ecos) que pulsam em novas direções, um cinema como experiência e como pensamento. A crença, segundo Deleuze, faz-se presente no cinema moderno como prática e como força viva no momento exato em que o mundo se distanciou de toda a realidade e de toda verdade.

O cinema moderno matou o flash back, tanto quanto a voz off e o extra-campo. Ele só pôde conquistar a imagem sonora impondo uma dissociação desta e da imagem visual, disjunção que não deve ser superada: corte irracional entre ambas. E, no entanto, há uma relação entre elas, relação indireta livre, ou relação incomensurável, pois a incomensurabilidade designa

⁹² IT, p. 205.

uma nova relação e não uma ausência. Eis que a imagem sonora enquadra uma massa ou uma continuidade da qual se vai extrair o ato de fala puro, isto é, um ato de mito ou fabulação que cria o acontecimento, que faz ascender o acontecimento aos ares, e ele próprio (ato) se eleve numa ascensão espiritual. E a imagem visual, por seu lado, enquadra um espaço qualquer, espaço vazio ou desconectado que ganha novo valor, pois vai enterrar o acontecimento sob camadas estratográficas, e fazê-lo descer como um fogo subterrâneo sempre recoberto. Logo, a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia.⁹³

A desilusão com o mundo deixou o homem vazio e somente uma “fé” inovadora religará os laços corrompidos depois de tantos fracassos. Mas não se trata segundo Deleuze, de uma fé perpetuada por um deus onipotente, universal e único, mas uma fé embalada que introduz rachaduras, interstícios, a ranhura capaz de produzir a multiplicidade de sentido, o acontecimento sempre por vir que devolve a potência ao pensamento como expressão. O cinema moderno pôde produzir esse acontecimento que nos força a pensar o “impensável” e sobre isso trataremos mais adiante a partir do conceito da imagem-cristal e sua volta com o pensamento e com o cinema.

5. Atual e virtual

Atual e virtual participam do tratamento destinado ao tempo e também contém uma extrema complexidade de compreensão, pois grande parte da filosofia de Deleuze está pautada nesse terreno, onde sempre corremos o risco de nos perdermos em análises superficiais. No entanto, deter-se nesse ponto é preciso porque guarda relação com a imagem e é onde

⁹³ IT., p. 330.

o problema do tempo adquire uma relevância especial e se encontra às voltas com a teoria de Bergson sobre a memória.

O fenômeno da memória implica uma complexa e intensa relação entre “passado” e “presente”, e mesmo a superposição de ambos. Nesse sentido a mudança é pensada pela coexistência de todo o passado em cada presente, o que nos leva à tese de Bergson, segundo o qual o passado se conserva em si mesmo. Bergson está se referindo ao passado absoluto, que é chamado de passado virtual (para distinguir das recordações da memória representativa).

A memória (praticamente inseparável da percepção) intercala o passado no presente, condensando momentos múltiplos de duração, fazendo-se perceber a matéria no corpo. Bergson relativiza o sujeito em função do tempo mais do que do espaço, isto porque, por mais breve que seja uma percepção, ela ocupa certa duração e exige que a memória prolongue numa pluralidade de momentos, contraindo o real numa ação operada por nossa memória que é a fonte principal de nossa percepção. Esta recobre uma camada de lembranças e contrai uma multiplicidade de momentos. Porém, uma imagem pode existir sem ser percebida, porque entre a presença e a representação existe um intervalo: entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela. Portanto, para toda percepção existe uma determinada *duração* o que implica a intercessão com a memória, a qual se encontra vinculada a uma concepção de tempo. Esse tempo é variável e difuso e está localizado num passado puro e é lá que iremos quando procuramos atualizar nossas recordações, as quais são modificadas uma vez que são “trazidas” para o presente. Presente e passado são estritamente

contemporâneos, mas têm realidades diferentes: o presente é atual enquanto que seu passado contemporâneo é virtual. Chegamos ao conceito de atual e virtual e abaixo uma passagem de Deleuze onde já é possível vislumbrar o conceito de cristal que trataremos a diante:

“Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra.”⁹⁴

O virtual e o atual são duas faces do real que existem sob o mesmo domínio, mas não do mesmo jeito. Como diz Deleuze, essa ligação em termos bergsonianos: “o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real(...)”.⁹⁵

“É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular”.⁹⁶

A busca de algo na memória para a constituição do presente se insere no que Deleuze denominou *lençóis do passado*, instância que funda uma espécie de imagem-tempo. A memória atravessa a sucessividade dos estados da lembrança ao nível da lembrança pura, imagem puramente virtual. Para entender, é preciso recorrer ao famoso “cone invertido” de Bergson, no terceiro capítulo de *Matéria e memória* (capítulo 4 da *Imagem-tempo*⁹⁷). O cone tem uma base que representa a “memória pura” e uma série de seções: AB, A'B', 'A"B, entre

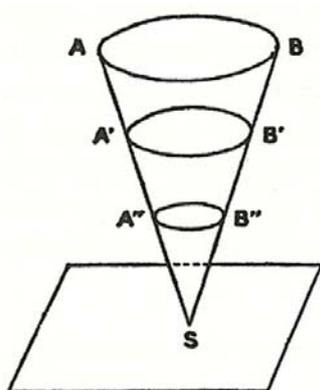
⁹⁴ IT., p. 90.

⁹⁵ IT., p. 87.

⁹⁶ IT., p. 99.

⁹⁷ IT., p. 101.

outras. Essas representações indicam as percepções da memória como vemos na imagem abaixo:



Sem dúvida o ponto S é o atual presente; mas, estritamente falando, não é um ponto, pois ele já compreende o passado deste presente, a imagem virtual que duplica a imagem atual. Quanto às secções do cone, AB, A'B'..., não são circuitos psicológicos a que corresponderiam imagens-lembrança, são circuitos puramente virtuais, cada um deles contendo todo o nosso passado tal como ele se conserva em si (as lembranças puras). Bergson não deixa subsistir qualquer equívoco a esse respeito. Os circuitos psicológicos de imagens-lembrança, ou de imagens-sonho, constituem-se somente quando “saltamos” de S para uma dessas secções, para dela atualizar tal ou qual virtualidade que deverá então descer para um novo presente S'.

Figura 1: o cone invertido de Bergson comentado por Deleuze, no 4º capítulo de Imagem-tempo.

De acordo com o cone de Bergson, o atual designa o estado de coisas: material e presente. Já o virtual é um acontecimento incorporal, passado e ideal. Seu intercâmbio traduz a dinâmica do tempo como *diferenciação e criação*⁹⁸. Na imagem-tempo Deleuze se detém nesse novo aspecto da subjetividade relacionada com o tempo e encontra no cinema seu melhor aliado.

Imagem-lembrança e a *imagem-sonho* são dois tipos de imagens que Deleuze formula em *Imagem-tempo* e que estão relacionadas à dupla atual e virtual. Novamente, busca em Bergson a teoria para demonstrar a subjetividade em torno dos conceitos que tratam, sobretudo, das sensações do mundo exterior e interior:

Se nos referirmos ao esquema precedente de Bérghson, o sonho representa o circuito aparente mais vasto, ou “envelope extremo” de todos os circuitos. Já não é o elo sensorial motor da imagem-ação no reconhecimento habitual, mas também não são os circuitos variáveis percepção-lembrança que o vêm suprir no reconhecimento atento, seria antes a ligação fraca e desagregante entre uma sensação óptica (ou sonora) e uma

⁹⁸ (grifo meu) Diferenciação e criação são dois termos que possuem importantes conotações nos dois regimes: orgânico e cristalino são fundamentais para entender a proposta de Deleuze sobre a relação cinema e criação.

visão panorâmica, entre uma imagem sensorial qualquer e uma imagem-sonho total.⁹⁹

Logo, segundo a teoria bergsoniana, as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais. Quanto às lembranças, elas se conservam na memória. Segundo Deleuze, a questão sobre onde as lembranças se conservarem implica um falso problema, pois é como se as lembranças tivessem que se conservar em alguma parte, como se o cérebro, por exemplo, fosse capaz de conservá-las. Mas o cérebro está por inteiro na linha da objetividade: ele não pode ter qualquer diferença de natureza com os outros estados da matéria; tudo é movimento nele, como na percepção pura que ele determina. A lembrança, ao contrário, faz parte da subjetividade. É absurdo misturar as duas linhas, concebendo o cérebro como reservatório ou substrato das lembranças. Mais ainda, o exame da segunda linha bastaria para mostrar que as lembranças só podem se conservar na duração. Portanto, é em si que a lembrança se conserva, ou seja, na memória.¹⁰⁰

Quanto à *lembrança pura e imagem-lembrança* há, portanto, diferenças, a considerar:

Qual é, mais precisamente, a diferença entre uma imagem lembrança e uma imagem-sonho? Partimos de uma imagem-percepção, cuja natureza consiste em ser atual. A lembrança, ao contrário, o que Bergson chama “lembrança pura”, necessariamente é virtual. Mas, no primeiro caso, ela própria se torna atual na medida em que é chamada pela imagem-percepção. Ela se atualiza numa imagem-lembrança que corresponde à imagem-percepção. O caso do sonho faz com que apareçam duas importantes diferenças. Por outro lado, as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem,

⁹⁹ IT., p. 73.

¹⁰⁰ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. 1999, p.39

que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande.¹⁰¹

Contudo, para Bergson:

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco da máquina fotográfica. Mas, nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente em recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual.¹⁰²

As relações entre a lembrança pura (virtual) e as imagens-lembrança (atuais ou em processo de atualização) estão ampliadas no inconsciente pois é nele que a lembrança pura está enraizada. O inconsciente para Bergson é uma lembrança pura e, como tal, inconsciente e virtual.¹⁰³ Esta imagem virtual tem relação com o presente que acaba de passar. E não deve se confundir com a imagem-lembrança que, ainda que seja virtual, requer outro presente para ser atualizada. As imagens-lembrança nos levam ao passado porque é onde estão, e onde se conservam. Logo, "a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção."¹⁰⁴

Uma percepção é como uma partícula: uma percepção atual se envolve de uma nebulosidade de imagens virtuais que se distribuem sobre circuitos moventes cada vez mais afastados, cada vez mais largos, que se fazem e se desfazem. São lembranças de diferentes ordens; elas são ditas imagens virtuais quando sua velocidade ou sua brevidade as mantêm aqui sob um princípio de inconsciência.¹⁰⁵

¹⁰¹ IT, p. 73.

¹⁰² MM., p. 110.

¹⁰³ Bergson define a imagem virtual como "lembrança pura" para distingui-la das imagens mentais, das imagens-lembrança, sonho ou devaneio.

¹⁰⁴ MM., p. 31.

¹⁰⁵ Diálogos, p. 174.

Para Bergson, a imagem-lembrança rompe com a causalidade e ganha uma nova subjetividade; tem a ver tanto com reconhecimento automático (nesse sentido é acidental) quanto com o reconhecimento atento, nesse caso, transforma-o. Portanto, só percebemos no fracasso do que é atento, pois, quando se rompe com o elo sensório-motor, ou seja, com o prolongamento automático, é que estamos diante de uma lembrança pura, que não é memória nem consciência senão que está aí, fora, no tempo puro.

“As puras lembranças, chamadas do fundo da memória, desenvolvem-se como lembranças-imagens”; “Imaginar não é se lembrar. Sem dúvida uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem, mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará ao passado se foi mesmo no passado que eu fui procurá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz”.¹⁰⁶

Para Deleuze, a teoria de Bergson serve ao cinema como relações circulares que os tipos de imagens nos entregam como novas formas de narrar, uma forma que evoca muito mais do que uma mera lembrança, mas circuitos de uma imagem mental. Que são “(...)imagens óticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento (...)”.¹⁰⁷

Frente ao conceito atual/virtual e sua alternância com a memória, percepção e imagem, temos, no entanto, duas faces da imagem óptica e sonora pura (a face atual e a virtual) entrando num circuito mínimo de indiscernibilidade que traça circuitos novos e mais amplos até formar uma estrutura que Deleuze (e Guattari) chamará de cristal de tempo¹⁰⁸: o circuito atual-virtual se fecha ao máximo sem entrar em colapso, mantendo sua alternância fundamental.

¹⁰⁶ IT., p.70

¹⁰⁷ IT., p.62

¹⁰⁸ Transcrição da nota: “Devemos a Félix Guattari essa noção de “cristal de tempo”. IT.,p. 103.

É a partir desse mecanismo que Deleuze desenvolve o conceito de imagem-cristal. Uma vez que o passado virtual e o presente atual intercambiam-se intermitentemente até se tornarem indiscerníveis, o efeito que surge da imagem-cristal é a emergência do próprio tempo como cisão entre passado e presente. Os dois surgem simultaneamente, confundem-se, mas mantêm suas características e, por isso mesmo, deixam vislumbrar o tempo “em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável”. Atual e virtual não se separam, reagem. O impulso total, as camadas mais ou menos profundas do objeto constituem-se de círculos de imagens virtuais, fazendo, então, do atual “um processo de atualização que afeta tanto a imagem como o objeto”.

Logo, a *imagem-lembrança* e a *imagem-sonho*, às quais nos referimos anteriormente, seriam a sorte de prelúdio à imagem-cristal, imagem direta do tempo que só pode surgir a partir da superação da concepção cronológica. Ou seja, *imagem-lembrança* e *imagem-sonho* estão ligadas à noção de virtualidade, pois (se) constituem como possibilidades ativas de afeto do homem em vários níveis, tanto no psicológico como no ontológico: a reação ao mundo e a atenção à vida; isso significa (em relação ao atual e o virtual) que certamente envolve a experiência de quem compartilha algo. Esse olhar que, então, passa a atravessar a imagem, visualizando o que nela está, contudo, sem ser mostrado, permite-nos uma relação possível com a formação gradual de cristais de tempo. Pois, quando o virtual se atualiza, algo se cristaliza formando, então, a imagem-cristal.

Antes de entrarmos no conceito de imagem-cristal é prudente ressaltar que não se trata de um dualismo ou de uma linha que separa um lado do outro. O cristal são faces: uma face para o virtual e outra para o atual, uma para o passado e outra para o presente, uma para o universo do sonho e outra para a

vigília, uma para o delírio e outra para a realidade. Segundo Deleuze, as duas faces não se confundem e se há confusão é “na cabeça” de alguém.

5.3 Os cristais do tempo

“O cristal revela uma imagem tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. Ele não abstrai o tempo, faz melhor, reverte sua subordinação em relação ao movimento. (...) O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há, portanto, duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo”¹⁰⁹

A imagem-cristal é o núcleo do trabalho de Deleuze em seu segundo livro sobre o cinema: *Imagem-tempo*. Parece-nos que aqui todos os preceitos e conceitos deleuzeanos se fundem, num vai e volta de tudo o que ele disse e, ainda, o que tem para dizer: a saber, sobre o pensamento.

Não é fácil “imaginar” o que é o cristal, mas Deleuze exemplifica onde é possível percebê-lo: no espelho. O espelho tem a bifacialidade que permite a troca mútua da imagem atual e virtual na troca infinita de faces, onde o avesso e o direito constituem o ponto indiscernível entre real e imaginário, presente e passado, atual e virtual que certas imagens possuem. “A troca é ainda mais ativa na mesma medida em que o circuito remete a um polígono de número crescente de lados: tal como um rosto refletido nas facetas de um anel, um ator visto dentro de uma infinidade de binóculos.”¹¹⁰

¹⁰⁹ IT, p.121.

¹¹⁰ IT, p. 89.



Figura 2: Deleuze e o exemplo do espelho.¹¹¹

O cristal é a presença do tempo em estado bruto percebido na contração da imagem. É o menor circuito que produz um duplo entre o atual e o virtual. Cada face do cristal mostrará uma imagem que só poderá ser percebida com a face atual de outra que aparece em outra face. A troca é infinita e esse menor circuito é regido por três figuras: o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio.

A imagem-cristal sugere tantas faces bem como as possibilidades dos visionários vêem o tempo desdobrar-se e cindir-se nele. É o tempo em cisão.

Cinde-se em dois fluxos: um que conserva o passado e outro que recolhe todo o presente. A cisão que é o tempo aparece na imagem cristal. “A imagem cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal,

¹¹¹ Foto extraída em 21 de agosto de 2009 em <http://digitalphisophy.files.wordpress.com/2007/02/deleuze.jpg>

Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra ao mundo”.¹¹²

Os *cronosignos* estão relacionados ao tempo com duas pontas possíveis: *pontas do presente e lençóis do passado* (o esquema do cone de Bergson). Significa que, de um lado estão os chamados “lençóis” os quais são formados pela coexistência de todos os planos no passado puro que é virtual. As pontas de presente se definem pelo salto ao passado puro pois é o presente contraído do todo virtual. Para Deleuze, isso significa outro ponto de vista onde “o próprio presente não existe a não ser como passado infinitamente contraído que se constitui na ponta extrema do já-aí.”¹¹³ É o acontecimento onde passado, presente e futuro não têm a forma cronológica da sucessão, mas a forma de um ponto ou entre-tempo, um devir. “Em suma, o passado aparece como a forma mais geral de uma já-aí, de uma preexistência em geral, que nossas lembranças supõem, até mesmo a primeira, se uma houvesse, e que nossas percepções, até mesmo a primeira, utilizam.”¹¹⁴ Logo, são nesses estados, lençóis e pontas, que encontramos o mundo virtual de signos do tempo ou cronosignos em processos de mutação, sempre. É o que disse Fellini “somos construídos como memória, somos a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade.”¹¹⁵

A imagem cristal se constitui das imagens ópticas e sonoras puras que confundem o vínculo sensório motor fragmentando toda linearidade. Ao convocar outra imagem virtual que a atualiza, a imagem ótica e sonora pura produz com ela uma relação onde não há limite, remete uma à outra, e sem

¹¹² IT, p. 102

¹¹³ IT., p. 122.

¹¹⁴ Idem

¹¹⁵ IT., p. 122.

distinção. Então, a imagem óptica e sonora pura é atual, mas não se prolonga em movimento senão que desencadeia uma imagem virtual e forma com ela um circuito. Logo, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o correlato da imagem óptica e sonora pura senão os transtornos da memória e os fracassos do reconhecimento. A imagem virtual nunca chega a atualizar-se, permanece em via de atualização e a lembrança pura permanece na duração; é a memória que nos permite tentar a atualização numa imagem-lembrança. Tal como a concebe Deleuze, a imagem-cristal revela o fundamento do tempo, que é sua diferenciação a cada instante em dois tempos contemporâneos e dessimétricos. O atual e o virtual se tornam assim indiscerníveis no cristal do tempo. É a cisão do tempo e vemos o tempo no cristal em dois jorros: o passado que se conserva e o presente que passa. Bergson diz, no entanto, que a cisão do tempo não chega até seu final porque a troca entre presente que passa e passado que se conserva é constante. O cristal, com efeito, não pára de trocar suas duas faces: atual e virtual, as quais são distintas e, no entanto, indiscerníveis e não se sabe qual é uma e qual é a outra. O ponto de indiscernibilidade seria a imagem-cristal e o tempo “em pessoa” é percebido no cristal em diferentes estados conforme “os atos de sua formação e as figuras que nele vemos.” Os estados do cristal são, pelo menos, quatro. “Com efeito, nunca há cristal acabado; todo cristal é, em direito, infinito, está se fazendo e se faz com um germe que incorpora o meio e a força a cristalizar.”¹¹⁶

1. ideal de cristal perfeito: o tempo que se enrola, se arredonda e se cinde, ao mesmo tempo;

¹¹⁶ IT.,p110.

2. cristal que deixa ver o tempo: a profundidade de campo, a terceira dimensão, a fuga pelo fundo;
3. cristal em sua formação: é a referência aos “germes” que o compõem;
4. e, por último, o cristal em decomposição: quatro elementos fundamentais: cristal sintético, força da natureza exterior, força da história e, por último e o mais importante, unidade de circulação dos demais. A "revelação de que algo chega tarde demais". Esse poderoso tarde demais , analisado em vários níveis, culminando no reconhecimento de que, através dele, em Visconti, "o Belo se torna verdadeiramente uma dimensão", justamente a quarta.

Deleuze refere-se a cineastas como Ophus, Renoir, Fellini e Visconti para reconhecer os estados do cristal. Mas é, a partir do filme de Orson Welles, *Cidadão Kane* com sua narrativa contada através do *flash-back*, que os “cristais” se tornam linha de expressão do tempo e consistem em grandes circuitos que entram em comunicação, unem imagem-lembrança, imagem-sonho, imagem-mundo. É o que Deleuze chama de *opsigno* e *sonsigno*: “a imagem atual separada de seu prolongamento motor”.¹¹⁷

Em *Cidadão Kane* o *flash-back* é usado da forma mais convencional, no caso a “fusão”, contudo, não é essa a expressão máxima desse tipo de narrativa. Deleuze enfatiza que o *flash-back* como *opsigno* e *sonsigno* é a potência máxima da imagem-lembrança e é preciso estar nela para ser contada, e que “marque ou autentique a imagem-lembrança.” E, “(...) deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as

¹¹⁷ IP, p.88.

imagens-lembranças devem receber de outra parte a marca interna do passado. É preciso que não seja possível contar a história no presente.”¹¹⁸

Entretanto, encontrar um cinema à altura deste "tempo não pulsado" é dar conta de outro tipo de imagem, de uma nova prática. Se há um cinema da duração é porque a imagem conseguiu ser experiência, um devir atingido diante da evolução que a montagem experimentou que vai além da representação, é que agora é expressão. Mas, além das teorias da montagem expostas por Deleuze, interessa-nos o estatuto que vai adquirindo a imagem que pode configurar uma estética antirrepresentacional, agramatical, precisamente uma estética para tudo aquilo que não entra no universo do normal, do sublime num conceito geral.

6. O cinema e suas voltas com o pensamento

O cinema é tão real aos olhos de Deleuze como o que acostumamos a dar o nome de realidade. Em outras palavras, quando Deleuze nos fala de cinema não nos fala de algo diferente à realidade. O cinema é uma operação que pode ser comparada à percepção e à inteligência humanas isto é, o movimento. “O olho não é a câmera, é a tela. Quanto à câmera, com todas as funções proposicionais, é antes um terceiro olho, o olho do espírito.”¹¹⁹

Bazin em seu livro *Cinema* traz teorias sobre a “realidade” cinematográfica, não a partir de uma realidade psicológica no sentido das imagens “mentais”, mas como uma realidade ela mesma, que participa do estatuto da realidade do mundo em virtude da ontologia da imagem fotográfica. Nesse sentido, o pensamento de Bazin percorre a noção de

¹¹⁸ IT, p. 64.

¹¹⁹ C., p. 72.

modelo, suas críticas irão embarcar em obras cuja realidade entendida como cinema nada mais é que um acordo entre as propriedades da realidade e seus modos de representação na tela. Para o fundador do *Cahier du cinéma*, o filme é mediado pela natureza da imagem cinematográfica, que, segundo ele, participa da natureza do real. Bazin pensa o cinema como uma arte da representação, cujo resultado é um tipo de obra que, mais do que copiar, calca o real, imprime-o sobre si mesmo.

No entanto, aprofundar-se nas teorias de Bazin é descobrir que o realismo reprodutor e representacional que o cinema imprime esbarra no procedimento artístico. Ou seja, o que funciona como aspecto da realidade nada mais é que a riqueza que funciona como critério, ou seja, como uma correspondência entre a aparência da realidade e a aparência da representação. Em suma, é um adequar-se aos procedimentos artísticos para que a “representação” opere como a forma visível de uma interrogação: e a pergunta é pelo sentido do real.

(...) a *objetividade* científica da câmera ao capturar um acontecimento real gera o fascínio do cinema. Por mais ficcional que seja um filme, o espectador sabe que existe sempre um traço da realidade na imagem, pois ele tem certeza de que as coisas e pessoas estavam ali naquele lugar, na hora da filmagem. É para garantir a crença do espectador nesse tipo de realismo que o autor introduz a noção de montagem proibida: “*Quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou vários fatores da ação, a montagem está proibida*”. (REGO, in: BAZIN.1991.p.62)

Bazin descreve duas características fundamentais do real: a ambigüidade e a continuidade do espaço e do tempo. A “representação” conforme a continuidade do espaço e do tempo do real se constrói por meio das técnicas cinematográficas: profundidade de campo que permite uma

maior impressão da terceira dimensão; e o plano sequência que permite revelar o tempo real das coisas; essas, no entanto, seriam as duas técnicas mais importantes para Bazin que se preocupa fundamentalmente com a experiência do espectador.

Para Deleuze a questão é outra e, ao invés de procurar a realidade *na* imagem temos que nos ocupar em descobrir a realidade *da* imagem. Ou seja, na ótica deleuziana a função da imagem é criar um mundo dentro do mundo e não um duplo do mundo real. Deleuze contrapõe-se a lógica que diz que uma imagem que representa é mais verdadeira à medida que mais se assemelha com o seu modelo, com sua referência. Agora, entramos em outro conceito deleuzeano, o simulacro. Um termo amplamente generalizado pela crítica e, muitas vezes, associado ao artificial e foi Deleuze quem primeiro o conceitualizou¹²⁰, e está ligado ao plano de imanência e reunido em textos a partir da década de 60.

Deleuze descreve o simulacro como imagem que não representa. Em *Lógica do sentido*, caracteriza-o como um tipo de imagem que pulveriza a própria distinção entre modelo e cópia, como um tipo de imagem que não vale em relação a um original, senão que afirma sua existência em sua própria diferença, e em cuja afirmação reside seu poder: o poder do falso, no sentido nietzschiano: entendido não como um falso que é oposto a um verdadeiro, mas como pura potência de criação.

Como é que tudo isso está ligado essencialmente ao cinema?

A imagem cinematográfica é agora pretexto da reflexão, mas não um pretexto da reflexão para quem está por fora — a própria imagem é pensamento — uma imagem "filosofante".

¹²⁰ O conceito de simulacro é extenso na obra de Deleuze. Sua presença nesse estudo é para elucidar o caminho que Deleuze percorre acerca do cinema, em seus dois livros.

Uma imagem reflexão que já "não concerne simplesmente à imagem (como no antigo cinema que a submetia a relações métricas ou harmônicas [mediante o recurso da metáfora e da metonímia]), mas ao pensamento da imagem, ao pensamento na imagem", promovendo assim (mediante a rejeição do movimento), quase que uma suspensão do mundo na direção ao que já não se deixa pensar no pensamento, ou ver na visão. É uma imagem que toma por objeto o pensamento, e não (como pretendeu, por exemplo Hitchcock com a imagem mental) relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais.¹²¹

Segundo Deleuze, a essência do cinema tem por objeto mais elevado, o pensamento. O cinema é revelador de toda uma vida oculta e nos põe em relação direta com ela. Isso seria sobretudo para expressar as coisas do pensamento, o interior da consciência, e, certamente, não pelo jogo das imagens, senão por algo mais imponderável que nos restitui com sua matéria direta, sem interposições, nem representações. O cinema chega precisamente num momento em voltas com o pensamento, no momento preciso em que a linguagem perde seu poder simbólico e o espírito encontra-se cansado do jogo das representações.

O cinema faz o que as outras artes se limitam a exigir: "converte em potencial o que era só possibilidade."¹²² A imagem cinematográfica, em si mesma, move-se, e só quando o movimento se faz automático se efetua a essência artística da imagem: a imaginação sofre um choque que força o pensamento a saltar o todo como totalidade intelectual: assim, supera a imaginação. "É essa capacidade, essa potência, e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando-nos o choque."¹²³

¹²¹ MOURA, A. *A partir de Gilles Deleuze: Da imagem-movimento à imagem-cristal*.

¹²² IT, p. 189

¹²³ IT, p. 190

O cinema tem muitas maneiras para efetuar suas relações com o pensamento, segundo Eisenstein.¹²⁴ Esse cineasta acreditava que o cinema imporá um choque às massas, forçará o povo a pensar sobre suas condições. Primeiramente a imagem vai ao pensamento e “há choques das imagens entre si segundo a dominante delas, ou choque na própria imagem segundo todos os seus componentes.”¹²⁵ O segundo movimento é o retorno do pensamento à imagem e “trata-se de tornar a dar ao processo intelectual sua ‘plenitude emocional’ ou sua ‘paixão’”. Tanto um como o outro são inseparáveis e não se sabe quem vem primeiro. O que vale ressaltar é o choque que o movimento provoca nas imagens e que produz um efeito no espírito, força-o a pensar, e a pensar no Todo.

O todo precisamente só pode ser pensado, pois é a representação indireta do tempo que decorre do movimento. Ele não decorre deste como um efeito lógico, analiticamente, mas sinteticamente, como o efeito dinâmico das imagens “sobre o córtex inteiro”.¹²⁶

Ou seja, não é uma soma, é um “produto”, uma unidade de ordem superior, é o conceito.

(...) “vai-se de um pensamento do todo, pressuposto, obscuro, às imagens agitadas, misturadas que o exprimem.” (...) É desse ponto de vista que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética carregada de traços de expressão, visuais, sonoros, sincronizados ou não, ziguezagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, seqüências assintáticas. É uma língua ou um pensamento primitivos, ou melhor, um *monólogo interior*, um monólogo ébrio, operado por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações...¹²⁷

¹²⁴ Deleuze faz uso do método dialético de Eisenstein sobre o cinema mas afirma que vale para todo o cinema clássico em geral, o cinema da imagem-movimento. IT, p. 191.

¹²⁵ IT, p. 101.

¹²⁶ IT, p. 191.

¹²⁷ IT, p. 192 e 193.

Há ainda um terceiro momento que guarda a relação do homem com a natureza e, esse momento, é tão presente e indiscernível quanto os dois primeiros. Não se trata mais do vai e volta da imagem ao pensamento, mas da identidade do conceito e a imagem. Este pensamento-ação designa *a relação entre o homem e o mundo*, entre o homem e a Natureza, a unidade sensório-motora, mas elevando-a a uma potência suprema. Assim é o cinema.

O cinema é capaz de demonstrar uma imagem que pode ir além da imagem, porque é a criação de uma imagem não representativa, uma imagem que por si mesma constitui uma crítica à representação.

O cinema pode se desfazer dos condicionamentos (assim como nós), não somente para descer ao universo material das imagens-movimento, como também para elevar-se a dimensões do tempo, do espírito e do pensamento liberadas das exigências da percepção e da ação pragmática. É o que Deleuze, como já dissemos, chamará de cinema vidente, capaz de produzir imagens diretas do tempo para além do movimento. Hitchcock introduz essa novidade e, em seu cinema, encontramos imagens óticas e sonoras puras que derivam de uma nova concepção de plano e montagem. Por conseguinte, podemos afirmar que a crise da imagem-ação efetuada nesse tipo de cinema não substitui a imagem-movimento, mas outorga-lhe outras potências.

Diante de tantas afirmações sobre pensamento e cinema, parece-nos que Deleuze confirma a propriedade do cinema: ser pensamento. E, para compreender as imagens quando se envolvem em pensamento na história dos filmes, faz-se necessária atenção “violenta” aos signos em direção àquilo

que os obriga a pensar. É por essa razão que o cinema é capaz de produzir uma “nova imagem do pensamento” e, além disso, mostrar à filosofia um caminho de saída à imagem dogmática.

Os estudos sobre o cinema de Deleuze supõem uma mudança de perspectiva no tratamento da imagem. Essa deixa de ser psicológica, perde a conotação negativa que a unia ao modelo de representação, passa a pertencer ao universo material e a definir o plano de imanência, isto é, o campo de exterioridade que opera como horizonte do pensamento. O plano concilia-se agora com a imagem, que ganha toda velocidade e movimento, além dos tipos de profundidade de tempo. A imagem cinematográfica, dinâmica e temporária, torna-se assim imagem do pensamento que escapa a todo dogmatismo.

Mas sempre há riscos do pensamento enfrentar constantemente o perigo consistente em deter o movimento sobre o plano, e, por assim, suceder-se ao clichê, ao estereótipo, ao conformismo das opiniões estabelecidas. Quando se impõem os estereótipos, a criação é suplantada pela comunicação e isso deriva em fenômenos de atrofiamento e inclusive enfraquecimento das capacidades críticas e criativas. Por isso, a contribuição do cinema não se limita à criação de novas dimensões da imagem, mas, enquanto arte, deve participar ativamente na configuração da imagem moderna do pensamento. Por esse intermédio e somente este, e não como indústria de diversão estrategicamente desenhada, o cinema pode e deve estimular as capacidades críticas e criativas.

6.1 Ler ao invés de ver... imagem

O cinema para Deleuze é uma ação constante entre a narratividade e a legibilidade das imagens e dos signos. Por caber ao cinema praticamente desde o início, a narratividade parece ser essencial a ele, uma conseqüência da montagem clássica.

A aproximação que se segue é que, a partir de então, as sucessões de imagens e até mesmo cada imagem, um único plano, são assimiladas à proposições, ou melhor, a enunciados orais: o plano considerado como o menor enunciado narrativo. (...) A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens –movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens -percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensório-motor. Veremos que as formas modernas de narração resultam na composição e dos tipos da imagem-tempo: até mesmo a legibilidade. A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é a conseqüência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas.¹²⁸

Há muito mais para “ler” nas imagens do que para “ver”, segundo o esquema narrativo. Então, como é que a imagem se faz legível? O passo para uma legibilidade pura da imagem vai de encontro ao modo narrativo do qual falávamos anteriormente. Essa ruptura se faz patente em Hitchcock e, em certa medida, anunciava-se no cinema desde seu início. No livro *Conversações* Deleuze diz que o “legível designa “a independência dos parâmetros e a divergência das séries.”¹²⁹

O cinema da imagem legível é o encontro com uma nova maneira de relação com o Todo. E o Todo é aberto. Para Deleuze “num grande filme, como em toda obra de arte, há sempre algo aberto. E procurem em cada caso

¹²⁸ IT., p. 37 e 39

¹²⁹ C, p. 70.

o que é, é o tempo, é o todo, tal como aparecem no filme, de maneira muito diversa.”¹³⁰

Os componentes da imagem é o capítulo de Imagem-tempo em que Deleuze fala da diferença do cinema mudo (ou silencioso) e do cinema falado concretizando a legibilidade da imagem. A diferença entre um estágio e outro do cinema, ou seja, do mudo para o falado, marca um série de estudos do cinema e o que ele se tornou quando ganhou voz. Para Deleuze, o mais importante está na conservação da naturalidade da imagem no primeiro em decorrência do segundo. Isso significa que a imagem “muda” confere outro modo de vislumbrá-la, pois outros sentidos naturais estão atentos, os olhos que vêem a imagem e os olhos que lêem os intertítulos. Para Deleuze, o cinema “mudo” é a imagem natural do homem e de sua relação com a inocência enquanto que o letreiro é a lei, a linguagem presente: “ele diz que vai matá-lo” ao invés de “vou te matar”. É autoridade extrínseca que audita a narratividade em função da linguagem, da escrita. Para Deleuze, “a imagem visual mostra a estrutura de uma sociedade, sua situação, seus lugares e funções, as atitudes e papéis, as ações e reações dos indivíduos, em suma, a forma e os conteúdos”.¹³¹

E o cinema falado? O que há para ver? Há para ouvir. Nesse cinema recupera-se o discurso que o distingue da naturalidade e que, segundo Deleuze, é um cinema desnaturalizado porque faz ver na imagem vários outros componentes que têm como conseqüência o ato da fala. O ato da fala, “cria o acontecimento”, transforma as sociedades, e, em outro sentido, a imagem visual começa a estratificar-se. Sua autonomia intensa navega para

¹³⁰ C., 74.

¹³¹ IT., 268.

outras dimensões e a fala antecipa ações fazendo-as interagirem por meio e conduta da comunicação previamente determinadas. São as relações sociais que no percurso de um filme tomam as rédeas e se bifurcam fazendo com que a narrativa se concretize em atos não somente visuais mas audiovisuais. É, a uma só vez, a circulação, a propagação da “encenação ou dramaturgia da vida cotidiana (mal-estares, enganos e conflitos na interação), abrindo um campo de percepção especial, de visibilidade específica, e suscitando uma “hipertrofia do olho”.¹³²

O que se lê na imagem é precisamente uma percepção da percepção e nesse sentido a imagem é lida ao mesmo tempo em que é vista. Portanto, assumir a legibilidade da imagem só é possível quando se rompem os vínculos sensório motores com a narratividade, pois assim se revela diretamente o tempo em estado puro, o tempo como fluxo de intensidade e não como sucessão, como renovação constante. O cinema nos dá o acontecimento de maneira direta, pois o cria frente a nós, a saber, o sentido em que as partes e o todo não cessam de renovar-se.

Para Deleuze, o cinema ter nascido narrativo e ter se constituído dessa forma como padrão era inevitável, uma vez que a concepção cinematográfica tomou como base as formas sociais aparentemente superficiais. Por meio da *conversa* a estrutura se faz presente na obra e por ela os condicionamentos, o interesse em trazer para perto as pessoas dispersas e independentes. No cinema falado os pobres e ricos são um discurso de pobre e rico, são desnaturalizados, enquanto que no cinema mudo a natureza da imagem faz-nos sentir a pobreza e a riqueza. Poderíamos até sentir o cheiro que exala

¹³² IT., p. 270.

dos loucos no cinema mudo: ao contrário, no cinema falado ouviríamos rumores de uma loucura configurada numa linguagem pré-determinada. Porém, há legibilidade na imagem também quando se fala, mas quando o ato propõe percepções que evocam o tempo quebrando o vínculo sensório motor. Por isso, Deleuze dirá que “quando a palavra se faz ouvir, dir-se-ia que ela faz ver algo novo, que a imagem visível, desnaturalizada, começa a se tornar também legível, enquanto visível ou visual.”¹³³

Mas o que se configura, de fato, numa imagem audiovisual do cinema falado é que a (...) a língua não existe mais do que em sua reação a uma “matéria não lingüística” que ela transforma. O que nos outorga essa possibilidade de entendermos como se configura o que Deleuze diz sobre a linguagem é voltar ao que propôs Bergson ao transformar o sentido daquilo que entendemos como conceito de imagem. É sabido que a imagem sempre esteve em relação direta com o pensamento, o pensamento era o lugar onde as imagens habitavam, de certa maneira, separadas do mundo empírico. Concretamente não eram mais do que representações das coisas e as coisas nada tinham a ver com as imagens senão como fundamento ontológico pensado a partir do Todo. São imagens que constituíam o movimento do pensamento subordinado ao real, como no idealismo.

Por todas essas razões é que o cinema não é uma linguagem! Confirmou Deleuze em vários momentos de sua obra. O cinema opera com imagens e, ainda que seja semiótica, o que aparece não tem nada a ver com os enunciados da linguagem. O que participa são os signos, que não são outra coisa senão os componentes de toda imagem, que começam a ser esquecidos

¹³³ IT., p. 272.

quando assimilamos as imagens a enunciados, justamente o momento em que a imagem perde sua essência. Por conseguinte, a semiótica nos oferece, como possibilidade, organizar logicamente a articulação dos signos. Ao contrário faz a semiologia que empregou, ao longo dos anos, certa lógica da linguagem em seu sentido estrutural lingüístico para tratar de algo pertencente à natureza completamente diversa: a imagem.

Nesse momento encontramos o lugar que Deleuze reserva a Pierce, por este ter feito “a mais extraordinária classificação das imagens e dos signos”, justamente porque partiu das imagens e suas combinações e não de idéias montadas e, linguisticamente, pré-determinadas.

O cinema produz signos e se especifica em diferentes tipos de imagens, a imagem cinematográfica nos dá algo anterior à linguagem, entendendo por linguagem algo sujeito às categorias de significado e significante. Concretamente é uma semiótica, só nos fala em signos que não correspondem a enunciados, senão que se referem a si mesmos o tempo todo; como a frase de Godard: “não é vermelho, é sangue”. O que o cinema nos dá são atos de fala, signos que transformam o todo, que constituem como um eterno processo de diferenciação. E, quando, elimina o vínculo sensório motor é pura intensidade temporária. O movimento deriva agora do tempo. Logo, o que se lê no cinema é o tempo.

7. Considerações finais

A imagem-movimento é o que encontramos em primeiro “lugar” no cinema e expressa uma constante mudança, uma constante transformação

da matéria. Imagem-movimento se define pela narratividade, pela imagem indireta do tempo onde o cinema retira toda a graça de ter nascido arte, pois o cinema da imagem-movimento é o cinema calcado no terreno central da ordem... um cinema inerte.

Imagem-movimento é uma composição de três imagens assim como o sujeito, nos diz Deleuze. Imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção constituem o hábito, e a consciência surge como resultado da necessidade, da atenção à vida; a percepção é sensório motora e pragmática. Diferentemente do que fez crer a filosofia de que a percepção estaria destinada naturalmente ao conhecimento puro. Um erro que ocasionou numerosos inconvenientes, dando lugar a uma imagem do pensamento que, como vimos, constitui as possibilidades do pensamento mesmo.

Por isso, frente à tradição, Deleuze pensa com Bergson que uma das condições para pôr em prática uma nova filosofia consiste em abrir a experiência, em liberá-la da subjetividade para levá-la a novas regiões. O pós-guerra e suas mazelas fizeram o cinema renascer da inércia e dar seu salto para o sublime, para a imagem-cristal de onde é possível encontrar o tempo em sua forma direta.

A imagem cinematográfica, então, consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão a própria vida e sem descuidar das suas leis temporais. As observações são seletivas: só deixamos que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem. Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza temporal; o tempo presente não pode ser dela removido. A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas. (TARKOVSKY, in: **Esculpir o tempo**. 1998)

Uma imagem que confabula com a outra, numa duplicidade que faz emergir tantos outros elementos que o cinema quase enlouquece de tanto pensar. Veja Ozu e Godard, são casos de loucura no cinema. Mas uma loucura inteira e inspiradora, que resgata os devaneios perdidos do regime clássico e mostra ao mundo para que veio: pensar a própria existência como ato de criação. É o cinema do pensamento, é o cinema que pensa ele próprio, que, em meio a ruínas, fez o belo e o feio se chocar a ponto de não haver discernibilidade entre um e outro. É o horror diante de tanta beleza da matéria fluente. É o atual e o virtual cara-a-cara, numa troca perpétua longe do prolongamento sensório motor.

Abrem-se, dessa maneira, olhos para um mundo onde tudo é suspeito, povoado por singularidades prévias ao indivíduo. Afinal, quem somos senão alguma coisa formada pelo hábito a partir de um mundo indeterminado? Não há nada que nos impeça, de antemão, procurar novas formas de experimentar, de pensar, de viver, de criar.

Pensamento tem a ver com a arte, tem a ver com o cinema. Como diz Adorno¹³⁴, fazer arte é fazer uma aliança com a barbárie. Acreditar na arte é ter a capacidade de expor-se a ela, de atravessar o horror sem sucumbir, de realizar a obra frente a frente com a sua própria impossibilidade para manter a exigência do que não foi. É a possibilidade de conferir uma singularidade ao que é eterno. É a possibilidade de experimentar o peso do mundo e, ao mesmo tempo, de liberar-se dele. Arte como resistência frente à uniformidade do esquecimento.

¹³⁴ *Teoria estética*, o livro de Adorno, é a recuperação do caráter crítico da arte pautado na indústria cultural, onde ela deixa de ser o que é para se transformar em mercadoria, deixa de ser cultura para se tornar valor de troca. Para continuar existindo é necessário que a obra de arte deixe de ser mercadoria e passe a ser o que era antes: manifestação cultural.

E Deleuze? Foi ele quem viu o cinema como nunca se viu antes, dentro e fora da filosofia; e foi Bergson quem proporcionou esse encontro, essa abertura na imagem cinematográfica mesmo tendo negado o cinema em seus primórdios.

O percurso proposto por Deleuze em suas duas obras aproxima cinema e pensamento como dimensões que não se opõem a uma experiência comum nem se fecham nos dois regimes: *orgânico* e *cristalino*. Por isso, outras perguntas resistem mediante a tantas transformações da imagem do mundo e do cinema. Até que ponto podemos pensar as imagens com as classificações e a lógica que nos propõe Deleuze? E, ainda, a mesma classificação vai ao encontro de todo tipo de produção no cinema? Quais são as transposições que podemos averiguar com as tecnologias digitais que não são um fenômeno nascente senão instalado? As respostas estão no terreno sensível do pensamento do qual o cinema participa. De outro modo, se há imagens que acionam e reagem umas envolvendo outras, a única ação especial pode ser proporcionada por uma imagem vivente.

O cinema cria “blocos de imagens-movimento” e em sua criação, que é também seu modo de pensar, apresenta o tempo. O ser, o real, não é outra coisa que tempo, para Deleuze: o tempo como duração (noção que recupera de Bergson), como devir, como contínuo fluir de imprevisível criação. E se o cinema pode dar uma experiência direta do tempo, “um pouco de tempo em estado puro”, é porque o cinema faz operações com o tempo, porque pensa o tempo, porque pensa o real. Desde esta concepção o cinema não representa, pois, é a realidade como perpétuo devir, como nas palavras de Vasconcellos,

um devir cinema.¹³⁵ Logo, não se trata de representação, sobretudo, trata-se de criação, trata-se de um exercício do pensamento.

¹³⁵ VASCONCELLOS, J. **Deleuze, o Pensamento e o Cinema**, Tese de doutorado. 2002, p. 221.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ALLIEZ, E. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo, Ed. 34, 1996.
- BERGSON, H. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____ **Evolução Criadora**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1979.
- BAZIN, A. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CARRIÈRE, J. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1995.
- DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**. Cinema I. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____ **A imagem Tempo**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.
- _____ **Conversações**. São Paulo, Ed. 34, 1992.
- _____ e GUATARRI, Félix. **O Que é a filosofia?** Rio de Janeiro, Ed. 34. 1992. Tr. Br. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz.
- _____ **Nietzsche e a filosofia**.
- LEONE, E. & MOURÃO M.D. **Cinema e montagem**. São Paulo, Ed. Ática, 1993.
- MARRATI, P. Gilles Deleuze : **Cinéma et Philosophie**. França. Ed. Puf, 2003.
- TARKOVSKY, Andrei. **O tempo impresso**. In.: Esculpir o tempo. Martins Fontes: São Paulo, 1998.

Dissertações e Teses

- VASCONCELOS, Jorge Luiz Rocha de. **Deleuze, pensamento e o cinema**. 2002. 299f. Tese de doutorado em filosofia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MORAES, Maíra Martins. **Arte Movimento: um olhar Deleuzeano sobre Waking Life**. 2005. 75f. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Bauru.

E outros textos

- VASCONCELOS, Jorge Luiz Rocha de. **A filosofia e seus intercessores. Deleuze e a Não-filosofia**. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005 1217
Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>
- MOURA, A. **A partir de Gilles Deleuze : Da imagem-movimento à imagem cristal**.
Disponível em http://criticanarede.com/html/est_deleuze.html