



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Vladimir Pereira Seixas

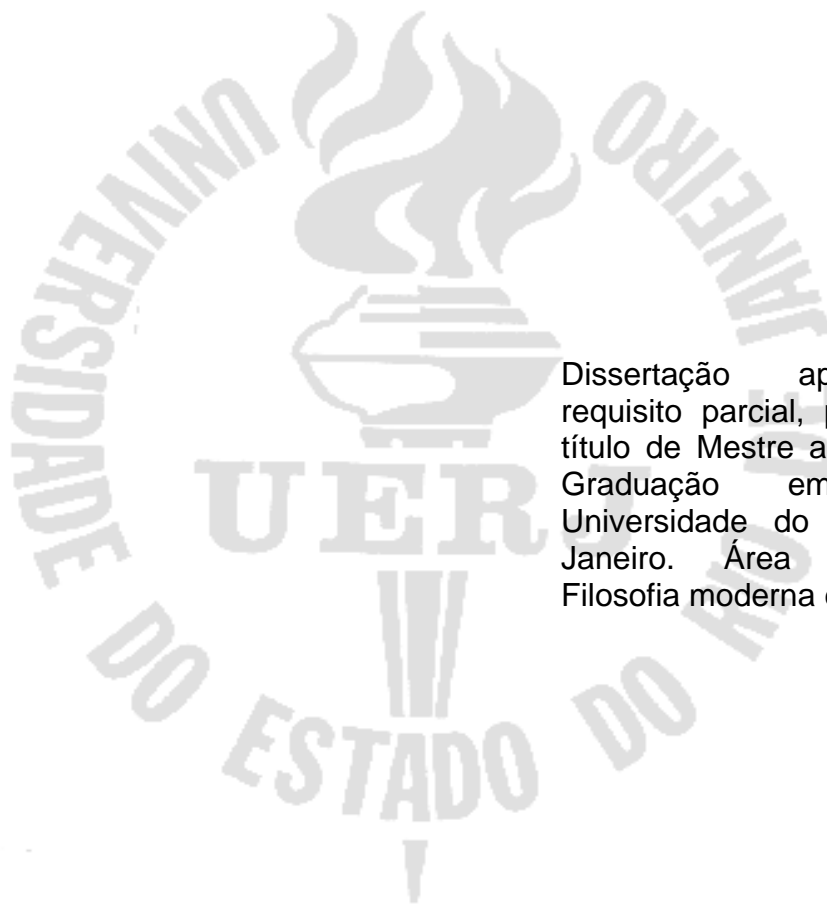
**Cinema e pensamento em Gilles Deleuze:
a distinção dos automatismos pela passagem da imagem-
movimento para a imagem-tempo**

Rio de Janeiro

2011

Vladimir Pereira Seixas

**Cinema e pensamento em Gilles Deleuze:
a distinção dos automatismos pela passagem da imagem-movimento para a
imagem-tempo**



Dissertação apresentada, como requisito parcial, para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia moderna e Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. James Bastos Arêas

Rio de Janeiro
2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

D348 Seixas, Vladimir Pereira.
Cinema e pensamento em Gilles Deleuze: a distinção dos automatismos pela passagem da imagem – movimento para a imagem - tempo / Vladimir Pereira Seixas. – 2011.
88 f.

Orientador: James Bastos Arêas.
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1955. 2. Filosofia francesa - Teses 3. Pensamento crítico – Teses. I. Arêas, James Bastos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(44)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Vladimir Pereira Seixas

**Cinema e pensamento em Gilles Deleuze:
a distinção dos automatismos pela passagem da imagem-movimento para a
imagem-tempo**

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia moderna e Contemporânea

Aprovada em 19 de Janeiro de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. James Bastos Arêas (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof.^a Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Henrique Antoun

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

A Juliana Oakim,
pelo amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor James Arêas pelo cuidado, incentivo, orientação e pela mudança que a beleza de suas aulas continua provocando em meu espírito. Ao professor Ivair Coelho Lisboa Itagiba pelas aulas provocadoras que perturbaram toda minha turma e das quais sempre lembramos com carinho e alegria. A professora Dirce Eleonora Nigro Solis e ao professor Henrique Antoun pela atenção dedicada a esse trabalho e pelas críticas encorajadoras. A toda minha família, em especial Sônia Pereira, Jorge Seixas, Luana Seixas e Clara Luz Galvão pelo apoio direto. A todos os amigos, em especial a Pedro Fraga, Ricardo Paiva e Paulo Henrique Garcia pelo estímulo e também pela diversão. A Frida Maria pela companhia. A CAPES pela Bolsa. Aos funcionários do PPGFIL desta universidade que sempre me atenderam com atenção.

Não se olha a pintura, vive-se com ela. Você tem um quadrinho em casa. Só raramente é que olha pra ele e, sobretudo nunca o analisa. E ele se torna uma parte de sua vida. Age como um talismã. Os museus são aceitos porque não existe nada melhor. Como excitar-se com um quadro, no meio de vinte visitantes sussurrando burrices? Indo bem cedo pela manhã tem-se uma pequena chance!

Jean Renoir [citando seu pai].

RESUMO

SEIXAS, Vladimir P. *Cinema e pensamento em Gilles Deleuze: a distinção dos automatismos pela passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo*. 2011. 88 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Esta dissertação investiga o conceito de imagem-movimento e de imagem-tempo do filósofo Gilles Deleuze por meio das implicações contidas na passagem de um conceito para o outro. O aparecimento de regimes de imagem constituem mundos e automatismos específicos: o automovimento do chamado regime orgânico e a autotemporalização presente no regime inorgânico. A substituição da imagem-movimento pela imagem-tempo caracteriza-se por uma reversão da subordinação do tempo pelo movimento. Dessa forma, apresenta a conquista da realidade íntima do tempo puro, em que o tempo aparece completamente emancipado de determinações cronológicas. Ao marcar essa passagem, deve ser entendido como Deleuze alcança um novo regime de imagem e pensamento a partir de uma aliança com a arte cinematográfica. A transposição entre esses dois regimes expressa a mudança de um regime que afirma um autômato motor para outro em que há o surgimento de um autômato capaz de levantar o fundamental do pensamento. E mais decisivamente erigir o plano de imanência.

Palavras-chaves: Imagem-movimento. Imagem-tempo. Pensamento. Cinema. Automatismo.

ABSTRACT

SEIXAS, Vladimir P. *Movie and thought in Giles Deleuze: the distinctions of the automatism by the passage from the movement-image to the time-image*. 2011. 88 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

This thesis investigates the concepts of movement-image and time-image created by the philosopher Gilles Deleuze by analyzing the passage of one concept to the other. The emergence of image systems constitutes worlds and unique automatism: the auto-movement from the organic system, and the auto-temporalization present in the inorganic system. Replacement of the movement-image by the time-image is characterized by a reverse logic of how time is subordinated to movement. Therefore, it presents the conquer of the intimate reality of the short time, in which time appears completely free of any chronological barriers. In highlighting this passage, it's possible to understand how Deleuze reaches another image and thought systems in an alliance with the cinematic art. The transposition between these two systems expresses the shift in one system that reaffirms the automaton-machine to another system in which there is an automaton capable of raising the essential in thinking. And more decisively erect the plane of immanence.

Keywords: Movement-image. Time-image. Thought. Movie. Automatism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1– 3º Esquema de Bergson	76
---------------------------------------	----

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1.	O UNIVERSO COMO CINEMA: MOVIMENTO, IMAGEM E MATÉRIA	14
2.	OS CORTES MÓVEIS DA DURAÇÃO	20
3.	ASPECTOS MATERIAIS DA SUBJETIVIDADE E TIPOS DA IMAGEM-MOVIMENTO	24
3.1.	Imagem-percepção	30
3.2.	Imagem-afecção	37
3.3.	Imagem-pulsão	39
3.4.	Imagem-ação	43
4.	A CRISE DO REGIME ORGÂNICO E A IMAGEM MENTAL	47
4.1.	As teorias de montagem e a imagem indireta do tempo	47
4.2.	A imagem mental e a crise motora	55
5.	O CINEMAMODERNO E AS SITUAÇÕES ÓTICAS E SONORAS PURAS	62
6.	OS CRISTAIS DO TEMPO	67
6.1.	O grande circuito: a imagem-lembrança e a imagem-sonho	67
6.2.	A imagem-cristal e o menor circuito	72
	CONCLUSÃO	78
	REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

As questões dessa dissertação aparecem especialmente situadas em dois livros que podem ser considerados obras de maturidade. Na própria conjuntura da publicação de suas obras acerca do cinema, Gilles Deleuze já tinha construído e maturado um aparato conceitual filosófico extenso e consistente. Se ele e Guattari afirmam em *O que é a filosofia?* como a questão que dá título ao livro só pode ser colocada em uma velhice, afirmo que a forma de escritura e suas relações presentes em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* apresentam questões guiadas por um amadurecimento conceitual. Com um estudo proeminente acerca da obra deleuzeana, François Zourabichvili em seu *Vocabulário de Deleuze* inicia o verbete *Cristal do Tempo* dizendo que esse conceito, além de um dos últimos criados por Deleuze, possui a dificuldade de “condensar praticamente toda sua filosofia”. Como esse conceito se apresenta no segundo volume das duas obras que irei trabalhar e, também, não desisti diante de tal afirmação, afirmo de antemão que não tentarei de modo algum dar um panorama que condense toda sua filosofia. A busca dessa dissertação será dimensionar as passagens da imagem-movimento para a imagem-tempo. Pretendo alcançar a ideia de autômato e distinguir pela transposição dessas imagens às implicações que se seguem. Essa diferenciação abre caminho para investigar qual é de fato a relação que Deleuze estabelece com a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo entre cinema e pensamento. Pretendo também discorrer sobre a questão do vínculo homem-mundo e da crença pela imanência.

Poucas décadas depois do lançamento dessas duas obras vemos um crescente interesse pela ligação entre Deleuze e o cinema. Seja pelo número de publicações, tanto na área específica do cinema quanto na da filosofia; seja por declarações e publicações de alguns cineastas no sentido de expressar a influência por esses dois livros. Certamente, seu raio de ação segue ampliando, com a chegada de novos filmes que prolongam toda discussão instaurada por Deleuze. Curiosamente, a nulidade das produções cinematográficas segue também ampliando em número. Desse ponto de vista, alguém poderia perguntar: então, por que insistir nesses estudos da década de 1980 que apontam

diretamente para uma passagem do cinema clássico para o cinema moderno, tendo em vista a crescente hegemonia quantitativa desses filmes medíocres? Toda arte se defronta com esforços interessados em sua vulgarização. Não se assassinou o cinema, apesar da televisão e até mesmo das ditas novas imagens. Filmes belos e problemáticos seguem sendo criados e para alegria de Deleuze, muitos esposando suas teses.

O foco dessa dissertação nos automatismos decorre de seu caráter de urgência. Este caráter se apresenta no aprofundamento e modulação reinventiva das tentativas contemporâneas de instaurar ainda autômatos sensório-motores, autômatos neofascistas, autômatos consumistas, autômatos quase de toda ordem... Contudo, pretendemos chegar às sutilezas dos autômatos espirituais, da nova múmia criadora e pensante que Deleuze extrai de Antonin Artaud. Como entender as pretensas múmias como resistência nas chamadas sociedades de controle?

Deleuze teve como questão recorrente trabalhar a imagem do pensamento. Apesar de três de seus livros possuírem capítulos com o título “a imagem do pensamento”, a saber, *Diferença e repetição*, *Nietzsche e a filosofia* e *Proust e os signos*, vê-se em sua obra uma vontade de localizar a imagem dogmática do pensamento e desprender uma nova imagem de pensamento. Inverter a direção habitual do pensamento, entender de onde provém a força que nos move a pensar, reverter a imagem dogmática e reta do pensamento, escapar das forças reativas, encontrar as coordenadas das forças que se apoderam violentamente dentro do próprio pensamento, livrar-se das transcendências, desviar da mediocridade que existe no acordo do compartilhamento triádico entre o bom-senso, senso-comum e consenso... são atividades e pontos comunicantes entre as diferentes investidas que ressoam no pensamento deleuzano.

Trabalhar exclusivamente as obras que se articulam e se aliam com o cinema certamente traz o contato com esses pontos e suas respectivas velocidades. Isso também nos resguarda da armadilha de se buscar essas modulações por todos os lados. Como estratégia para essa expedição, fixamo-nos na localização das passagens da imagem-movimento para imagem-tempo;

como tática, fizemos um tateamento gradual, trabalhando a forma como Deleuze vai fortificar seu edifício conceitual para empreender essa passagem e ruptura.

A ruptura que a imagem-tempo traz com a imagem-movimento realiza uma transposição entre dois regimes distintos. Mudar de um regime ou modelo cognitivo que se instaura por forças estranhas ao pensamento para outro aberto diretamente ao plano de imanência – plano que Deleuze tanto nos apontou. Um regime ligado às organizações dos seres vivos, das divisões orgânicas e outro ao regime cristalino que enseja uma apresentação direta do tempo.

A relação com o cinema não se estabelece no âmbito de uma reflexão sobre os filmes, mas sim por meio de um *pensar-com*. Deleuze considera os autores de cinema pensadores; pessoas que utilizam suas imagens e propõem pensamento, independente de uma grande quantidade de produções quererem sugerir o contrário disso. Para iniciar o estudo dessa transposição, pretendo seguir pela descoberta deleuzeana localizada na relação entre a imagem cinematográfica e o bergsonismo profundo que essa arte carrega. Necessariamente, se fará a distinção do cinema narrativo tornado clássico e o cinema dito moderno. A metodologia para alcançar a surpreendente correspondência entre regimes de imagens do pensamento e imagens que o cinema oferece (e posteriormente suas respectivas passagens) será a de reconstrução das bases para a remissão das altitudes que o filósofo erigiu.

A dissertação se mostra menos um trabalho de novas descobertas e relações suprimidas com filmes que um trabalho propriamente de montagem. Ou seja, inverter ordens, realizar pulos no mapa traçado por Deleuze demonstra a vontade de acompanhar as velocidades que este filósofo instaurou. Com isso, nos distanciamos das tentativas de desenhar um panorama geral, de esgotar qualquer questão, descobrir pontos secretos, das emboscadas de tentar criar e nomear novas imagens. Apenas uma montagem das bases para assinalar as fissuras e passagens para a ponta.

1 O UNIVERSO COMO CINEMA: MOVIMENTO, IMAGEM E MATÉRIA

Ao propor trabalhar a junção entre cinema e filosofia, Deleuze declara uma filiação conceitual que parte da obra do filósofo Henri Bergson, sobretudo do livro *Matéria e memória*. Para Deleuze, nessa obra Bergson já delineava concepções do movimento e do tempo capazes de fornecer elementos para conceituar respectivamente a imagem-movimento e a imagem-tempo. Somente mais tarde as noções desenvolvidas por Bergson encontrariam o cinema como seu próprio campo. A ressonância do pensamento de Bergson é recorrente na obra de Deleuze: pensar o movimento do universo, a vida, o acontecimento, a produção do novo, o devir, o tempo são questões de interesse para os dois filósofos. Inicialmente, esforço será de mostrar sua radicalidade e contextualizar o que possibilitou ao filósofo afirmar o universo como *um cinema em si*.

Deleuze, logo no início de seu estudo sobre a imagem-movimento, localiza uma crise que a Psicologia viveu no final do século XIX. Onde não era mais possível a escolha pela posição que se chama de materialismo, nem pelo chamado idealismo. Ou seja, tanto a concepção materialista que afirma o movimento no mundo apenas nos corpos extensivos quanto à concepção que assegura à consciência apenas as imagens, completamente inextensas, entram em crise. Deleuze indica um “confronto do materialismo com o idealismo, um querendo reconstituir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro, a ordem do universo com puras imagens na consciência” (DELEUZE, 1985, p. 76).

Além de Bergson, Edmund Husserl é citado como um autor que também se incumbiu de trabalhar a problemática dessa crise. Movidos por um pensamento filosófico determinado a ultrapassar essa dualidade sugerida, Husserl e Bergson vão apontar caminhos distintos nessa empreitada. Husserl é destacado pela máxima da fenomenologia que afirma *toda consciência é consciência de alguma coisa*; já Bergson é destacado inicialmente pela sentença de que *toda consciência é alguma coisa*. Com relação à primeira sentença, Deleuze observa de maneira

breve¹ que a fenomenologia se fixa no conceito de consciência intencional em um paradigma que procura *lançar luz ao mundo*. De maneira oposta, Bergson identifica imagem ao movimento e destaca a consciência como uma imagem entre outras. Porém o filósofo atenta para as especificidades de uma imagem orgânica – essa identificação se mostrará mais adiante como fundamento para a imagem-movimento. Primeiramente, pode-se dizer sobre a imagem-movimento, de maneira ainda insuficiente, que os movimentos são identificados e confundidos como os próprios prolongamentos das imagens.

Bergson deu um grande salto filosófico em *Matéria e memória* e *A evolução criadora* ao conceber a matéria vivente enquanto parte de um sistema de movimento e variação de imagens. O cinema pode ser questionado enquanto parte envolvida desse problema, posto, já de saída, que lida com imagem e movimento, ou mais ainda, nos fornece a própria evidência da imagem-movimento. De maneira antecipada, pode-se marcar que há por parte do filósofo um esforço em desconstruir a tendência habitual da inteligência em espacializar o movimento e, assim, extrair o movimento do espaço. Posteriormente, afirmar um esforço em libertar o tempo dos laços do movimento e relacionar isso a uma nova imagem de pensamento proposta pelo filósofo. Entretanto, o ponto de partida para esta empreitada se dá na relação entre imagem, matéria, movimento e maquinismo cinematográfico.

Se por um lado Husserl nunca atrelou suas pesquisas ao cinema, Bergson curiosamente afirma que encontra no cinema um falso aliado. Para Bergson, o cinema nos oferece uma ilusão tentando reconstituir o movimento por poses.

Extrair de todos os movimentos próprios a todas as figuras um movimento impessoal, abstrato e simples, o movimento em geral por assim dizer, e introduzi-lo no aparelho, e reconstituir a individualidade de cada movimento particular pela composição desse movimento anônimo com as atitudes pessoais. Esse é o artifício do cinema. E é esse o artifício do nosso conhecimento. Em vez de nos ligar ao devir interior das coisas, nós nos colocamos fora delas para recompor seu devir artificialmente. Tomamos aspectos quase instantâneos da realidade que passa, e, como eles são característicos dessa realidade, basta-nos incluí-los ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse próprio devir. Percepção, intelecção, fala, procedem de modo geral assim. Quer se trate de pensar o devir, de exprimi-lo, ou mesmo de percebê-lo, nada mais fazemos senão acionar uma espécie de máquina cinematográfica interior. Resumiríamos tudo o que até agora dissemos afirmando que o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica (BERGSON, 1979, p. 265).

¹ Apesar dos inúmeros desdobramentos, Deleuze não vai aprofundar a relação do cinema com a

Em busca do pensamento que contempla o movimento real e a duração concreta, Bergson vai apontar para a operação reconstrução do movimento a partir de cortes imóveis, que se mostra similar à operação do cinematógrafo. É esse o gancho que Deleuze utiliza para exatamente questionar como da maneira artificial de operação dos meios não se deve concluir necessariamente a artificialidade dos resultados. Bergson vê uma insuficiência na análise do que o cinema pode oferecer e curiosamente Deleuze exalta que a potência do pensamento desse filósofo se coaduna coincidentemente com a potência encontrada no cinema.

Matéria e memória é o principal livro reivindicado no estudo das características da imagem exatamente por apresentar uma concepção do movimento que segue no mesmo sentido do cinema. Deleuze confronta sua concepção de cinema com o que Bergson chamava de ilusão e pondera que talvez o filósofo apresente essa concepção por ser de uma época em que o cinema era uma arte ainda em seus primórdios. A crise apresentada no início exigia uma concepção moderna do movimento que se encontra de maneira decisiva com o cinema. “O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, vinte quatro imagens/segundo [...] mas o que ele oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem-média”(DELEUZE 1985,p. 10). Vejamos a cartografia deleuzeana referente ao maquinismo da imagem cinematográfica que se funda com Bergson.

A imagem é apresentada inicialmente por Deleuze de maneira simples, como aquilo que aparece. Efetuada tanto por Deleuze quanto por Bergson, a supressão da diferença entre móvel e movimento executado nos encaminha para uma belíssima conceituação de uma noção de todo; esta será ligada ao movimento do universo não como conjunto fechado, mas como todo aberto. “O movimento diz respeito a um todo, que difere em natureza do conjunto. O todo é o que muda, é o aberto ou a duração. O movimento exprime, portanto, uma mudança do todo, ou uma etapa, um aspecto dessa mudança, uma duração ou uma articulação de duração”². Aquilo que aparece é então justamente o movimento. Bergson e Deleuze afirmavam que a imagem não deve ser entendida

²Idem, p. 67.

como produto da consciência, mas como automovimento das coisas. Nesse caso, independente de uma percepção; ou ainda, definindo o automovimento precisamente como a própria percepção enquanto imagem. Justamente por isso se torna insustentável defender, se adotarmos tal tese, que as imagens estejam contidas na consciência, pois o sujeito foi colocado também no mesmo nível das outras imagens. O sujeito não só não contém as imagens, como é também nada mais que uma imagem dentre outras.

Encontramos no pensamento deleuzeano referente às imagens uma identidade entre imagem e movimento que se ampliará e abarcará também a matéria. “Mas a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê” (BERGSON, 1999, p. 18). Deleuze afirma que um átomo já não pode ser pensado e isolado através de um corte imóvel, mas sim pensado como matéria fluente encadeada por movimentos estabelecidos em um sistema aberto; ele, o átomo, tem a capacidade de perceber de maneira pura o universo, através de uma espécie de ondulação universal. Esse movimento, essa ondulação, constitui mudanças qualitativas em relação ao todo e a duração. “Um átomo é uma imagem, logo, um conjunto de ações e reações. Meu olho, meu cérebro, são imagens, partes de meu corpo. Como meu cérebro conteria as imagens, posto que é uma imagem dentre as outras?” (DELEUZE, 1985, p. 79).

As coisas são entendidas como imagens em constante vibração, numa espécie de sistema de estremecimentos: essas vibrações são variações que compõem o universo da matéria. Deleuze chama essa variação de universal porque este sistema das imagens em rebatimento engloba todo o universo em seu estado puro através da matéria em sua fluência. O universo material seria a composição de imagens que estão em variação universal, ou seja, cada imagem está agindo e reagindo umas sobre as outras, em todas as suas faces e através de todas as suas partes elementares. “Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal”³.

³Idem, p. 78.

Neste plano liso e acentrado em infinitas conexões com o movimento do universo, as imagens se caracterizam como pura luz, independentemente de um olho ou de um corpo, que é também apenas mais uma imagem. Se a imagem não aparece ainda para alguém é porque não houve rebatimento da luz em centros perceptivos. Deleuze chega a dizer que o olho está nas coisas, que são imagens luminosas, que se percebem de maneira pura, independente da experiência do sujeito. Não foi o olho dos homens que fez as imagens surgirem, isto que vemos, ou melhor, isto que o corpo percebe é apenas uma arrumação das imagens que a percepção de nosso corpo estabelece. O plano material se erige pela coleção de linhas de luz em propagação, sem resistência nem perda. “A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz”⁴. Pode-se então estabelecer agora uma relação entre luz e imagem que sem dúvida Deleuze remeterá ao cinema.

A luz, tal como entendida por Deleuze e Bergson, em sua propagação não se dirige aos sujeitos, mas propaga-se indefinidamente. Não há mediação nesses movimentos: o movimento em ação se transforma imediatamente em reação. Essa luz não possui nenhuma necessidade de ser revelada; enquanto não deixa de se propagar. Sua difusão ocorre como no processo fotográfico de propagação da luz batida e rebatida nas próprias coisas, entretanto ainda sem uma placa ou chapa preta para deter essa luz e posteriormente revelar uma pose.

Na imagem-movimento ainda não há corpos ou linhas rígidas, mas nada além de figuras de luz. Os blocos de espaço-tempo são tais figuras. São imagens em si. Se elas não aparecem para alguém, isto é, para um olho, é porque a luz ainda não se refletiu nem se rebateu e, ‘propagando-se sempre, jamais (é) revelada’. Em outras palavras, o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas. *A fotografia existe já batida e reproduzida no próprio interior das coisas e para todos os pontos do espaço* (DELEUZE, 1985, p. 81).

Quando Deleuze diz que o olho está nas coisas, há uma referência direta a este movimento de variação universal. O movimento sem resistência nem perda de ação e reação seria a maneira das imagens se relacionarem, isto é, das coisas se perceberem. Há uma clara distinção do método fenomenológico de pensar. Para a fenomenologia, a consciência adicionaria às coisas a luz que lhes falta. A fenomenologia com sua intencionalidade seria a fonte de luz que a suposta

⁴Ibidem, p. 81.

consciência possui e que está caracterizada pela sua relação inseparável com o mundo.

Para Bergson, é exatamente o contrário. São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: toda consciência é alguma coisa, confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem de luz. Mas trata-se de uma consciência de direito, difusa em toda parte e que não se revela, trata-se realmente de uma fotografia já batida e reproduzida em todas as coisas e reproduzida em todas as coisas e para todos os pontos, mas 'translúcida' (DELEUZE, 1985, p. 82).

O cinema pode até operar por poses em sequência, porém Deleuze expõe que o produto é o movimento que é inseparável de sua mobilidade. O corte imóvel é apenas a mecânica de operação cinematógrafo, mas Deleuze quer uma teoria que se alie com maquinismo do cinema.

Recordemos o exemplo de como o movimento do desenho animado pertence inteiramente ao maquinismo do cinema, pois "não constitui mais uma pose ou uma figura acabada, mas a descrição de uma figura que está sempre sendo feita e desfeita"⁵. É o movimento que se decompõe e se recompõe em um automovimento da imagem, que coloca o próprio universo como um cinema em si. Deleuze chama de metacinema que é apresentado e estabelecido pela configuração desse agenciamento da imagem, como se sempre se fizesse cinema, mesmo sem sabermos.

O cinema possui o mesmo esquema da imagem-movimento, no qual há elementos que configuram o todo em uma espécie de conjunto infinito aberto. Deleuze se utiliza da noção bergsoniana de movimento e vai ligar com uma admirável concepção de cinema do universo; ela vai extrair uma extraordinária coincidência entre o pensamento de Bergson e o maquinismo cinematográfico.

⁵Ibidem, p. 14.

2. OS CORTES MÓVEIS DA DURAÇÃO

Deleuze se debruça sobre as teses acerca do movimento de Bergson inicialmente pelo pensamento que afirma como há uma diferença entre movimento e espaço percorrido. Isso remete, conseqüentemente, a pensar como não se pode reconstituir o movimento através desses cortes imóveis, das poses; ou seja, por recortes de posições percorridas no espaço. Com cortes imóveis só se remonta o espaço percorrido e não o ato de percorrer. Com apenas estes cortes imóveis não se consegue compreender o movimento nem alcançar sua natureza. A reconstituição do movimento pelos chamados cortes imóveis se faz imperativamente por meio da ideia abstrata de sucessão que pressupõe o tempo tanto como algo mecânico e homogêneo, quanto submetido ao espaço. Deleuze alerta que o movimento se apresenta como indivisível em sua duração concreta. Se dividirmos o movimento, forma-se outro movimento; só se divide o movimento forçando-o a mudar de natureza.

Se tentássemos oferecer dela [tese de Bergson] uma fórmula brutal diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo. Que a duração seja mudança, faz parte da sua própria definição: ela muda e não para de mudar. Por exemplo, a matéria se move, mas não muda. O que é problemático é, por um lado, esta expressão e, por outro, esta identificação todo-duração (DELEUZE, 1985, p. 17).

Quando algo está em movimento há uma translação no espaço, entretanto, há uma mudança qualitativa na configuração do todo. Esta maneira de não recortar o movimento pelas poses do espaço percorrido implica em se tentar estabelecer o corte móvel. É preciso entender que um corte móvel da duração concreta do movimento está situado justamente no intervalo entre os instantes ou poses e que a mudança está sempre com uma relação com o todo: relação de mudança e transformação qualitativa.

Bergson em *Matéria e memória* conclui que ao todo está reservada uma mudança incessante porque ele não é fechado, mas aberto. Ao todo cabe fazer surgir sempre algo novo exprimindo assim a dinâmica da duração. As mudanças dos objetos no espaço não reduzem o movimento ao plano extensivo.

Bergson dizia: o todo não é dado nem pode vir a sê-lo (e o erro da ciência moderna, como da ciência antiga, era de se atribuir o todo, de duas maneiras diferentes). Muitos filósofos já haviam dito que o todo não era dado nem passível de ser dado; a única conclusão que tiravam disto era que o todo era uma noção desprovida de sentido. A conclusão de Bergson é muito diferente: se o todo não é passível de ser dado é porque ele é o Aberto e porque lhe cabe mudar incessantemente ou fazer surgir algo novo; em suma: durar (DELEUZE, 1985, p. 19).

É fundamental consolidar aqui a noção de todo e de abertura, pois delas que se fará a construção do chamado sistema de imagens material. Para tratar disso, Deleuze utiliza outro exemplo de Bergson no qual se supõe em um ponto A um animal faminto. Que se desloca para um ponto B, onde há algo para comer. Não se trata apenas de um movimento de translação de A para B por parte do animal, mas há também uma mudança qualitativa no estado do animal assim como nos espaços, pois a mudança extravasa e promove uma nova configuração do todo. O animal não tem mais fome e, conseqüentemente, os espaços são reconfigurados; houve uma mudança qualitativa no todo, onde as “próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo em que os pretensos elementos se movem”⁶. Tanto a posição A como a B são partes distintas que possuem elementos discerníveis que formam um sistema fechado. É sempre artificialmente fechado, pois o todo é que faz com que o sistema nunca fique completamente isolado. Desta maneira, esses sistemas constituem uma relação que se torna inseparável do todo aberto; não é fechado porque como o próprio Deleuze escreve: o todo mantém um *fio ténue* que une os sistemas ao resto do universo. Do movimento e da duração nasce uma identidade com a imagem.

Esse todo concebido como aberto que não é confundido com a ideia de conjunto fechado e deve ser relacionado com as noções cinematográficas de montagem, enquadramento, extracampo, plano.

No cinema a definição de enquadramento está basicamente atrelada com a configuração de sistemas fechados que se determina pelo que está presente na imagem. Mas o conjunto fechado também possui relações com outros conjuntos fazendo com que haja um sistema de relações comunicantes que no cinema é estabelecido pelo extracampo.

⁶Ibidem, p. 18.

O extracampo se caracteriza pelo que, apesar de não aparecer na tela ou no enquadramento, está perfeitamente presente. Ele é um elemento de ligação por definição e faz com que o quadro se ligue com um conjunto mais vasto que poderá ser relacionado com o todo aberto do universo acentrado. Cada elemento do quadro é também imagem em relação, constituindo assim a duração, inseparável do todo e de sua mutabilidade incessante.

Se o quadro é estabelecido pelo sistema fechado o plano é então o corte móvel que estabelece o todo e faz com que os quadros sejam sempre comunicantes, se reunindo no todo e se dividindo nas coisas; é nesse sentido que Deleuze diz que o plano é a própria imagem-movimento.

As qualidades, as formas, as posições ou as intenções são todos nomes de uma série de imobilidades percebidas ou reais. A experiência de viver com duração compreende o real brotar ininterrupto que 'escapará pelo intervalo' entre estados artificiais. A vida excede qualquer modelo pré-existente e vai sempre além de toda tentativa de reconstruir a mudança pelos estados. Essa ideia mostra como é absurdo a proposição de que o movimento é feito de imobilidades. (CANGI, 2007, p.89)

O plano é o corte móvel, mas é a operação da montagem que faz a imagem cinematográfica estar relacionada com o todo. Concebido como aberto, o todo que a montagem opera remete inicialmente a uma representação do tempo indireta, pois se estabelece em um polo específico da imagem-movimento. As posições estão no espaço como instantes, mas o todo é a duração em seu corte móvel. No cinema o todo se localiza através, justamente, do que se opera na montagem. Ela dá a constituição do todo no cinema. A montagem nos dá a imagem do tempo, mas no caso da imagem-movimento e de suas variedades é uma imagem indireta do tempo. Submetida ao movimento. O cinema é um aparato de relações conceituais extremamente relevante face ao movimento de mundo.

Deleuze, mais a frente em relação a essas problematizações apresentadas, a respeito principalmente do tempo, sugeriu imagens diretas do tempo, não submetidas mais ao movimento. Mas, nesse caso, a montagem vai promover o agenciamento das imagens, ligando uma imagem-movimento à outra na formação de variedades específicas que dirão respeito à vida orgânica.

A fotografia do interior das coisas é entendida como translúcida, pois não está revelada a alguém e se compõe no movimento do universo. Nesse

translúcido, Deleuze indica o surgimento do que ele denomina de *écran* negro, onde a luz será particularmente aparada. Entretanto, é preciso então explicar como acontece o efeito de se aparar a luz que está em constante propagação, explicando assim como a luz que, em variação universal, até então sem resistência nem perda, encontra uma mediação. Na medida em que a perda se estabelece e a resistência se impõe, a propagação se diferencia e se distinguirá pelo que se entende nesse sistema por hiato. Para Deleuze, por meio desse intervalo (hiato) a subjetividade se estabelece, através de certos aspectos materiais, a imagem-movimento se desenvolve por sua face orgânica. Curiosamente, esse regime mediado encontrará imagens específicas através de leis próprias, das quais cinema clássico de narração vai se apropriar. Organização do cinema extraído dos aparelhos dos organismos, da vida biológica, vai se fundar no que Deleuze chama de imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-pulsão e imagem-ação. Os filmes do cinema de narração encontram seu processo de constituição nas variedades da imagem-movimento e se forjam pelas prevalências em cada imagem cinematográfica.

3. ASPECTOS MATERIAIS DA SUBJETIVIDADE E TIPOS DA IMAGEM-MOVIMENTO

Esta concepção material em seu aspecto luminoso possui uma característica particular que remeterá a um duplo sistema de imagens. Às imagens do universo acentrado em variação universal, Deleuze introduz o aparecimento de um intervalo entre ação e reação⁷ das imagens. Justamente esse intervalo servirá para definição de uma imagem diferenciada: a imagem da matéria viva. O automovimento das imagens não será então encadeado imediatamente, porque se depara com imagens do vivo, da matéria viva.

A imagem no sistema acentrado, quando se isola da matéria viva, apresenta a luz que se compõe pura e em variação universal. O que Deleuze chama de fotografia do todo é translúcida e não está assim revelada. Deste modo, na imagem em que se encontra a mediação engendra-se a matéria viva. No campo do sistema de variação se constitui, conseqüentemente, o aparecimento de um intervalo. Justamente porque se estabelece a distinção entre ação e reação que esta imagem será referida a um *écran* negro. Isso tudo se mistura com a técnica fotográfica no processo de registro fotoquímico. Existe uma chapa que transforma o translúcido e a antiga película não exposta à luz impedir o movimento imediato da luminosidade. A luz choca-se com um plano opaco. Isto se estabelece como obstáculo para a propagação universal da imagem que põe a luz em um sistema de mediação orgânico que trabalharemos a partir de agora.

O movimento da matéria viva será então caracterizado através de um hiato, que se encontra entre o desencadeamento da reação das imagens. Essas imagens serão então influentes porque agora estarão influenciando na resposta, na reação das imagens subsequentes. Há uma identidade entre imagem, matéria e movimento, porém o intervalo é a única diferenciação que se constitui nesse aparelho de organismos e é precisamente por isso que Deleuze expõe essa consequência:

⁷ Talvez só agora se possa falar efetivamente em ação e reação, tendo em vista que em variação universal sem intervalo, as imagens, ou seja, o movimento, se estabelecem sem eixo; com isso só se pode falar em coincidência das ações e reações ou em ações que se confundem com suas reações.

A existência de um sistema duplo, de um regime duplo de referência das imagens. Há inicialmente um sistema em que cada imagem varia para ela mesma, e todas as imagens agem e reagem umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. Mas a ele se acrescenta um outro sistema em que todas variam principalmente para uma só, que recebe a ação das outras imagens em uma de suas faces e a ela reage numa outra face (Deleuze, *Cinema 1 - A Imagem-movimento*, 1985, p. 84).

As imagens influentes variam principalmente para uma imagem só, que é diferenciada, pois não possui a dinâmica de encadear movimento, outra imagem, imediatamente. O primeiro capítulo de *Matéria e memória* trata justamente disso e é cuidadosamente nomeado “*Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo*”. Não é só do homem que está se tratando quando se fala em seleção das imagens e de matéria viva, mas de toda vida compreendida biologicamente.

Seria preciso conceber microintervalos já ao nível dos viventes elementares. Intervalos cada vez menores entre movimento cada vez mais rápidos. Mais ainda: os biólogos falam de uma ‘sopa pré-biótica’, que tornou possível o vivente, na qual as matérias ditas dextrógiros e levógiros desempenhavam um papel essencial – aí, no universo acentrado, surgiram esboços de eixos e de centros, uma direita e uma esquerda, um alto e um baixo. Seria preciso conceber microintervalos até na sopa pré-biótica (DELEUZE, 1985, p. 85).

Em *A evolução criadora*, Bergson afirma que nos primórdios a novidade da vida não aparecia claramente, pois era forçada a imitar a matéria; de modo que ali aconteciam as primeiras inclusões do *écran* negro, os primeiros obstáculos da luminosidade e de sua propagação.

Quando se identifica que as imagens estão variando principalmente para uma só, forçosamente há o aparecimento de centros. O centro é essa imagem especial com função de aparador das imagens. Se pensarmos no automovimento das imagens iniciadas pelo polo perceptivo, o centro está necessariamente atrelado a uma tendência reativa em relação às imagens recebidas. Os centros serão sempre indeterminados na medida em que através da mediação não há como se prever qual será a reação executada. Por esse motivo, Deleuze chamará esses centros de centros de indeterminação.

Desses centros, que se formam no universo acentrado, surgirá uma percepção também diferenciada. As imagens em sua variação universal, sem obstáculos estão se percebendo de maneira total. Deleuze qualifica esse modo de percepção de objetiva, ou melhor, de apreensão total objetiva e difusa. E quando a

imagem é aparada pelo hiato veremos que as percepções não serão totais e Deleuze vai então chamar de apreensão parcial subjetiva ou partidária.

Nas apreensões objetivas, a coisa e a sua percepção são imagens preenchidas em sua totalidade; não há diferença entre ela e a percepção, tendo em vista que a coisa é a imagem que percebe a si própria e igualmente todas as outras coisas; pode-se dizer que estamos falando de uma percepção completa, onde não há presença de qualquer mediação. Paralelamente se faz necessário também compreender aquilo que enquadra esta imagem. Portanto, a imagem que enquadra será chamada de especial justamente porque ela é um centro que faz as imagens entrarem em regime particular. Estamos no domínio da matéria viva e orgânica.

Nessas imagens especiais há precisamente uma espécie de movimento retardado, posto que não se encadeiam imagens de maneira imediata. Essas imagens especiais nos apresentam a vida orgânica como uma imagem-movimento em um regime extraordinário. É onde se tem imagens que variam para uma só. Isso não significa dizer que as imagens puras, as coisas, se subordinariam a essa imagem especial, mas somente dizer que essa imagem apenas impedirá o automovimento da imagem por possuir exatamente essa capacidade de mediação. Essa mediação se mostrará, veremos mais adiante, como uma espécie de deficiência em se perceber as imagens de maneira completa. Aqui cabe dizer que Deleuze com isso propõe uma ligação entre o movimento do mundo com o desenvolvimento da vida, diferenciando a consciência como um estágio avançado de ruptura do automovimento imediato.

Apenas este aparecimento do intervalo fará então a composição de um regime todo especial da imagem-movimento, que trará a matéria vivente como imagem que promove um tipo de encurvamento do universo e não será capaz de se relacionar com as imagens em todas as suas faces de maneira completa. Tal regime dirá respeito ao nível orgânico da imagem, entretanto, será ainda um campo da imagem-movimento e ainda tem a alegre coincidência do cinema como evidência de seu aparecimento.

Nos centros de indeterminação as percepções são entendidas como apreensões apenas parciais e partidárias. Parciais porque não é um dado da

matéria viva perceber de maneira total as outras imagens. Ao mesmo tempo em que percebe promove também uma subtração de vários aspectos da imagem. Partidárias porque nesse movimento de subtração das imagens só há retenção do que interessa especificamente a matéria viva em questão. Nesse sentido pode-se dizer que é uma percepção sempre interessada que trará reações em detrimento dessa seleção.

Há também a partir dessa seleção, o que se encadeia mesmo havendo mediação. É necessário abordar todo o hiato para empreender a compreensão do regime orgânico da imagem-movimento. A percepção diz respeito apenas a um lado do hiato.

Que não se pense, porém, que a operação inteira consiste unicamente numa subtração. Há outra coisa também. Quando o universo da imagem-movimento é reportado a uma dessas imagens especiais que nele forma um centro, o universo se encurva e se organiza circundando-a. Continuamos indo do mundo ao centro, mas o mundo adquiriu uma curvatura, tornou-se periferia, ele forma um horizonte (DELEUZE, 1985, p. 86).

A reação que se manifestou retardada através do centro de indeterminação é o outro lado do hiato e é efetivamente designado de ação. “Ora, tal centro é capaz de agir nesse sentido, isto é, de organizar uma resposta imprevista, porque percebe e recebeu a excitação em face privilegiada, eliminando o resto”⁸.

Portanto, é possível agora afirmar que é visando à reação que o centro perceptivo encurva o mundo, ou, mais ainda, que é em função de sua ação que esse centro perceptivo forma seu horizonte. O horizonte de mundo está necessariamente recortado em função de um enquadramento interessado.

Essa concepção da percepção diz respeito ao esquema sensório-motor dos seres vivos e também reporta aos chamados aspectos da subjetividade. A subjetividade se erigirá para Deleuze a partir de uma percepção subtrativa e nesse sentido deve ser investigada em seus aspectos materiais. Com isso, a gênese da subjetividade está inserida no universo da imagem-movimento, mais especificamente no regime orgânico da imagem-movimento e já se pode dizer que possui também uma ligação inseparável com o mundo material.

⁸Ibidem, p. 86.

Quando temos um centro perceptível, que invariavelmente promove uma retenção parcial das imagens, necessariamente temos também uma subtração em relação ao que estava fora do interesse. Nesse processo de forçar uma curvatura, o que está sendo percebido carrega consigo sua face utilizável. É nesse sentido que Deleuze caracteriza o primeiro aspecto material da subjetividade, ou seja, o caráter subtrativo que a percepção possui.

Esse é apenas o movimento que traça um raio da periferia em direção ao centro. Porém, há também o outro lado por onde as imagens precisam sair, mesmo que de maneira retardada. Há, assim, juntamente com a percepção o encadeamento de uma ação, apreendido ainda como *ação virtual*. “A operação considerada não é mais a eliminação, a seleção ou o enquadramento, mas a encurvação do universo, da qual resultam ao mesmo tempo a ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas”⁹. O hiato aparece e traz também sua relação com a ação possível. O movimento da periferia ao centro está agora em fase de reversão, ou melhor, as imagens estão em fase de devolução do movimento. O campo perceptivo promove um verdadeiro esfacelamento das coisas em vistas à ação. Deleuze vai considerar esse andamento de produção da ação virtual como o segundo aspecto material da subjetividade.

É preciso agora trabalhar não as extremidades do hiato, mas justamente o que se encontra entre suas faces limites, não se tratando mais da face perceptiva nem da ativa. O que ocupa esse intermédio é o que se chamará de afecção. A afecção surge nos centros de indeterminação entre uma percepção que influencia o aparelho e a tendência motora desse centro de ações virtuais. É exatamente essa a “maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se ‘sente de dentro’”¹⁰. E esse é o terceiro aspecto material da subjetividade.

Esses três aspectos materiais da subjetividade apresentam respectivamente três variedades da imagem-movimento, que são tipos do regime orgânico e estão divididos em imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-

⁹Ibidem, p. 87.

¹⁰Ibidem, p. 87.

ação e possuem características próprias. Elas farão do centro de indeterminação um agenciamento dessas variedades, onde cada imagem possuirá, precisamente por carregar caracteres próprios, uma espécie de autonomia de classificação.

O cinema tanto pode ser contrastado com a imagem-movimento ordinária em sua ausência de centros quanto com a imagem-movimento do regime orgânico. Deleuze vai seguir a frente com um sistema de análise e classificação ligando o cinema clássico-narrativo ao regime orgânico da imagem E, posteriormente, ligando o cinema moderno que rompe com a hegemonia da narração nas imagens ao regime inorgânico da imagem. O tempo será pensado como elemento diferenciador desses regimes. Será preciso trabalhar agora como o regime orgânico oferece apenas uma imagem indireta do tempo e posteriormente como o regime inorgânico pode apresentar uma imagem direta do tempo.

Deleuze vai se utilizar do trabalho realizado por Charles Sanders Peirce em sua teoria semiótica para com isso determinar o cinema que se baseia no aparelho sensório-motor. A obra de Peirce abre possibilidade de inúmeros desdobramentos, porém nos manteremos apenas nos signos trabalhados por Deleuze e em alguns filmes que o filósofo lança mão. Deleuze admite que o grande interesse na teoria Peirciana se deve à busca que seu intercessor teve por uma teoria dos signos ligada às imagens. Essa teoria deve ser pensada por diferenciação de uma teoria dos signos de determinação e inspiração linguística. Segundo o filósofo, nessas teorias as imagens são reduzidas aos enunciados linguísticos. Peirce realiza uma classificação dos signos que prioriza a imagem e extrai uma relação direta entre signo e imagem.

Cada tipo de imagem-movimento vai apresentar uma prevalência de signos. Das imagens baseada na organicidade e no funcionamento do aparelho sensório-motor, Deleuze vai iniciar sua classificação e vai descobrir como o cinema desenvolveu leis próprias para cada tipo de imagem orgânica. Na intercessão entre Peirce e o cinema, Deleuze vai atribuir às variedades da imagem-movimento três grandes categorias que os signos se enquadram: primeiridade, segundidade e terceiridade; porém vai iniciar o detalhamento dos

signos do regime da imagem sensório-motora atrelada ao que ele chama de *zeroidade*.

A força de Peirce, quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já linguísticas. O que o levou a mais extraordinária classificação das imagens e dos signos, da qual fazemos apenas um resumo. Peirce parte da imagem, do fenômeno ou daquilo que aparece. A imagem lhe parece ser de três tipos, não mais: a primeiridade (algo que só remete a si mesmo, qualidade ou potência, pura possibilidade; por exemplo, o vermelho que encontramos idêntico a si mesmo na proposição 'você vestiu o vestido vermelho' ou 'você está de vermelho'); a segundidade (algo que remete a si apenas através de outra coisa, a existência, a ação-reação, o esforço resistência); a terceiridade (algo que só remete a si apenas através de outra coisa, a relação, a lei, o necessário). (DELEUZE, 1990, p.44)

3.1 Imagem-percepção

Como na imagem-movimento, Deleuze vai localizar dois polos: um em função do movimento acentrado e outro em função do intervalo. A imagem-movimento já poderá ser considerada percepção; uma vez que na variação universal há uma percepção total das imagens. Exatamente por essa razão que será dito haver percepção de percepção. Coisa e percepção se confundem em definição, são a mesma coisa, ou melhor, são a mesma imagem. Na chamada imagem-percepção há esse arranjo duplo em que, ora a imagem se remete ao todo das imagens em movimento (variação universal), ora a imagem se remete aos centros de indeterminação da matéria viva; início do intervalo proposto por Deleuze e Bergson.

O bergsonismo nos propunha tal definição: será subjetiva uma percepção em que as imagens variem em relação a uma imagem central privilegiada; será objetiva uma - percepção tal como existe nas coisas, em que todas as imagens variam umas em relação às outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. Estas definições não apenas asseguram a diferença entre os dois polos da percepção, como a possibilidade de passar do polo subjetivo ao polo objetivo. Pois, quanto mais o próprio centro privilegiado for posto em movimento, mais ele tenderá para um sistema acentrado onde as imagens variam umas em relação às outras, e tendem a juntarem-se as ações recíprocas e as vibrações de uma matéria pura (DELEUZE, 1985, p.102).

O essencial é pensar como Deleuze articula a imagem cinematográfica com o pensamento de Bergson ao construir seu estudo da matéria e do movimento com relação ao aparelho sensório-motor e posteriormente da memória com relação à duração e ao tempo puro. Pretendemos abordar ambas as relações dessas imagens sob a problemática da experiência. Estamos ainda na primeira parte da primeira relação, porém desde o início de sua investigação, Deleuze

avisa seu encaminhamento para a questão do tempo; veremos que seu esforço na imagem-percepção será trabalhar tanto o início do polo orgânico em que o cinema de narração que se fixa quanto o polo da ruptura com o regime orgânico da imagem que o cinema moderno se alia. É pensado por Deleuze o fato da imagem-percepção ser sempre constituída como um tipo de início. A imagem-percepção é o grau inicial em relação ao automovimento que se prolonga em outras imagens. O filósofo considera a imagem-percepção como um grau zero (“zeroidade”) da imagem-movimento.

No cinema a questão da percepção aparece primeiramente sob a distinção nominal entre a imagem subjetiva e a imagem objetiva. A percepção no cinema oscila de maneira recorrente entre esses dois estágios. Tomemos um exemplo proposto por Deleuze onde temos no campo, alguém que olha, e no contracampo o que esse alguém vê. Neste caso, essa distinção é imprecisa, pois “não podemos nem dizer que a primeira imagem é objetiva e a segunda subjetiva. Pois o que é visto na primeira imagem já pertence ao subjetivo, ao que olha. E, na segunda imagem, o olhado tanto pode ser apresentado por si quanto pelo personagem” (DELEUZE 1985, p. 96). É em função do intermediário entre esses estágios que Deleuze ampliará e alcançará um novo tipo de percepção na imagem.

Ao começar a especificar os signos que compõem a imagem-percepção, Deleuze trabalha a importância de pensar no universo da imagem-percepção uma imagem semi-subjetiva. Esta seria uma espécie de perspectiva anônima de alguém não identificado entre os personagens. É o “estar com” da câmera, que não se identifica totalmente com o ponto de vista da personagem como também não se desvencilha totalmente dela. Tal imagem conduz a problemas já desenvolvidos pela linguística e que o cineasta Pier Paolo Pasolini¹¹ também trabalhou.

Deleuze vai extrair de Pasolini e de sua teoria sobre o *discurso indireto livre*¹² um estatuto da imagem-percepção chamado de *subjetiva indireta livre*. Esse

¹¹ Além de cineasta, o Italiano Pasolini é considerado por Deleuze um pensador essencial na elaboração do *discurso indireto livre*. Outros cineastas-teóricos serão requisitados, tais como Eisenstein e Tarkovsky.

¹²Cf. Pasolini, *Empirismo Hereje*.

estatuto afirma a não necessidade de definição da natureza da imagem em relação à sua objetividade ou subjetividade, mas sim abertura da possibilidade de se erigir (até) uma imagem semi-subjetiva. Perspectiva que assegura a consciência de si da câmera. Deste modo, será dito que a imagem-percepção no cinema também pode ser percepção de outra percepção.

Para tratar dos signos na variedade das imagens Deleuze evoca a semiótica e ressalta diversas vezes que não se deve partir da semiologia. Pois nesta última, há uma tentativa de aplicar às imagens cinematográficas, modelos de linguagem. A imagem cinematográfica não pode ser considerada nem linguagem e nem mesmo língua universal, apesar de possuir elementos verbais. Grande parte dessa inspiração deleuzeana vem desse encontro com os textos de Pasolini e de Peirce. A imagem cinematográfica é uma espécie de “massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente” (DELEUZE, 1990, p. 42).

Não se pode esquecer que Deleuze se utiliza de Peirce e daí fez das imagens e de suas combinações o lugar para extrair signos, não através de determinações linguísticas, mas da própria imagem. O signo tem em sua definição simples o fato de ser “uma imagem particular a um tipo de imagem”¹³. Vejamos como Deleuze resume os signos da imagem-percepção por meio do viés peirceano:

O dicissigno remete a uma percepção de percepção, e se apresenta comumente no cinema quando a câmera ‘vê’ uma personagem que vê; ele implica um enquadramento fechado, e constitui assim uma espécie de estado sólido de percepção. O reuma, porém, remete a uma percepção fluída ou líquida, que está passando através do quadro. *Engrama*, enfim, é o signo genético ou o estado gasoso da percepção, a percepção molecular, que as duas outras supõem (DELEUZE, 1990, p. 46).

A consciência de si da câmera produz o solo da imagem-percepção para além das limitações de se diferenciar a imagem subjetiva da imagem objetiva. O *discurso indireto livre* exemplifica na literatura essa condição inicial da imagem-percepção em relação à impessoalidade condicional de uma imagem em que se aparece percepção de percepção.

¹³Idem, p. 46.

Deleuze cita um exemplo de Bakhtin para elucidar a noção de impessoalidade atribuída às imagens e a condição da câmera; "ela reúne sua energia: *antes ser torturada do que perder sua virgindade*". Aqui não se pode dizer que há a delimitação clara entre o sujeito que fala em primeira pessoa e o narrador em terceira. O "sua" desterritorializa a distinção entre dois sujeitos e seus respectivos domínios. Há uma apresentação de um sistema heterogêneo em que a diferenciação dos sujeitos afirma uma correlação com um terceiro incluído: A é X como também Y. O próprio Pasolini chega a dizer que *discurso indireto livre* refere-se a uma primeira pessoa que vê o mundo a partir de uma inspiração irracionalista¹⁴. Porém, em Deleuze o termo que melhor se encaixa nas questões referentes aos estranhamentos do sujeito do discurso seria agenciamento coletivo de enunciação. "Trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui um personagem na primeira pessoa, enquanto o outro assiste ao seu nascimento e o encena" (DELEUZE, 1985, p. 97).

Deleuze utiliza a expressão de Peirce, *dicissigno*, para nomear o signo onde aparece um isolamento da imagem no quadro que é remetido a um estado sólido da percepção. Este remete fundamentalmente à percepção de percepção. Esse estado se apresenta contemplado de maneira salutar, segundo Deleuze, na noção de imagem semi-subjetiva ampliada por Pasolini. Houve com isso, a conquista dos filmes que se utilizaram dessa consciência da câmera; realizaram filmes justamente para evidenciá-la e torná-la autônoma.

Esse cinema seria chamado por Pasolini como *cinema de poesia*¹⁵. Pasolini ilustra que este cinema de poesia que trabalha pelo *discurso indireto livre* quer fazer com que a câmera seja sentida. Surgem filmes que não querem mais a conquista da transparência das imagens, que retiram o automatismo orgânico das imagens por percepções diferenciadas e até mesmo ampliadas. Nesses novos filmes muitos realizadores se debruçaram sobre concepções modernas do tempo e do movimento.

¹⁴Cf. PASOLINI, *Empirismo Hereje*, p152.

¹⁵ Em seu capítulo, "O cinema de Poesia", do livro *Empirismo Hereje*, Pasolini vai citar vários cineastas que Deleuze vai trabalhar no volume *imagem-tempo*. Dentre eles temos, Godard, Antonioni, Glauber Rocha, Bergman, etc. Deixaremos para a segunda parte desse trabalho para aprofundarmos esses autores. Lembramos que a versão utilizada nessa dissertação foi tradução para o português de Portugal.

Da outra gama de autores em busca de uma lógica da transparência ou invisibilidade da imagem cinematográfica do esquema orgânico, Pasolini vai explicar que “o facto de se não sentir a câmara nos filmes destes autores significava que a língua aderira aos significados, pondo-se ao seu serviço” enquanto para os outros cineastas “a poesia deles estava noutro lado que não na linguagem, enquanto técnica da linguagem” (PASOLINI, 1982, p.150). Talvez seja possível relacionar os polos da imagem-percepção com esses dois grupos de cinema distinguidos por Pasolini. O polo da imagem que varia para um centro de indeterminações, enquadrado no esquema sensório-motor, se liga aos dos cineastas do cinema clássico que afirmam uma invisibilidade da câmara em uma espécie de lógica da transparência. O polo da imagem no regime acentrado de variação, onde todas as suas faces se relacionam sem resistência nem perda estaria, talvez, mais perto do *cinema de poesia*. Segundo Pasolini, esse cinema quer tornar visível o dispositivo da câmara.

Isto não significa dizer que o primeiro grupo se utiliza de imagens subjetivas e objetivas e o segundo imagens semi-subjetivas. O primeiro grupo de cineastas quer apenas erigir um cinema que se confunda com a tendência motora de nossa habitualidade. Esse *habitus* se inicia com o lado perceptivo. O outro quer se aliar com a forma de percepção das coisas, é isso que é o essencial em evidenciar o dispositivo cinematográfico, em apontar para o ato de filmar. A dificuldade da compreensão da condição semi-subjetiva da imagem-percepção reside no fato de não se ter um equivalente em nossa percepção natural.

A semi-subjetividade na imagem-percepção é encarada como estatuto da imagem-percepção, para além das distinções de imagem subjetiva e objetiva, consideradas meramente convenções nominais para Deleuze. Em ambos os tipos de cinema vemos o dicissigno e sua remissão a uma percepção de percepção, cada um trabalhando a seu modo a consciência da câmara. Com isso, Deleuze vê a noção de consciência da câmara ganhar uma “determinação formal elevadíssima”. A concepção de visibilidade e consciência da câmara está contemplada no grupo destacado por Pasolini como cinema de poesia. Vemos aqui como se alia no cinema a percepção ao movimento do universo e não deixa

de ser um anúncio *prematureo*¹⁶ da aberração do movimento. A imagem-percepção nos dá a possibilidade de pensar uma ruptura com a imagem do esquema-sensório-motor, um possível alargamento da percepção. Temos ainda os dois últimos signos da imagem-percepção. Um signo atribuído à escola francesa, também conhecida como impressionismo francês no cinema, e outro signo ao cineasta russo Dziga Vertov¹⁷: O líquido e o gasoso da percepção.

Da terra para a água:

O que a escola francesa descobria na água era a promessa ou a indicação de um outro estado da percepção: uma percepção mais que humana, uma percepção não mais talhada nos sólidos, que não tinha mais o sólido por objeto, por condição, por meio. Uma percepção mais fina e mais ampla, uma percepção molecular, própria de um "cine-olho". E essa era exatamente a condição, a partir do momento em que se partia de uma definição real dos dois polos da percepção: a imagem-percepção não ia se refletir numa consciência formal, mas cindir-se em dois estados, um molecular e o outro molar, um líquido e o outro sólido, um acarretando e apagando o outro. O signo da percepção não seria, portanto, um "dicissigno", mas um *reuma*. (DELEUZE, 1985, p. 106).

O reuma será justamente o signo da conversão da consciência da câmera em percepção fluente que é remetido a um estado fluído, a uma imagem que se torna líquida. O líquido é considerado por Deleuze como um meio que por excelência se pode costurar a mobilidade do próprio movimento sem se separar o movimento do movente.

“Abstrato líquido é também o meio concreto de um tipo de homens, de uma raça de homens que não vivem exatamente como os terrestres, que não percebem nem sentem como estes” (DELEUZE, 1985 p.103). Assim, Deleuze faz a passagem da percepção sólida para percepção fluente, que se localiza na cisão do estado de percepção chamada de molar em percepção molecular. Essa última se superpondo à anterior, rompendo assim com uma consciência formal através de uma determinação, certamente material, em prol de uma percepção que encontre a matéria fluente.

Da água para o ar:

O movimento deve se ultrapassar, mas em direção a seu elemento material energético. A imagem cinematográfica não tem, portanto, como signo o "reuma"

¹⁶ Considero *prematureo* apenas porque são antecipações das belíssimas questões que serão aprofundadas por Deleuze no tomo *imagem-tempo*. Porém, encontra-se remissão durante todo o estudo da imagem-movimento a essas passagens.

¹⁷Vertov tem a importância na obra de Deleuze como o cineasta que ainda nos primórdios trabalhou

e sim o "grama", o engrama, o fotograma. É o eu signo de gênese. No limite seria preciso falar de uma percepção gasosa e não mais líquida. Pois, se partimos de *um* estado sólido no qual as moléculas não são livres para se deslocarem (percepção molar ou humana), passamos em seguida a um estado líquido, em que as moléculas se deslocam e deslizam umas por entre as outras, mas finalmente chegamos a um estado gasoso, definido pelo livre percurso de cada molécula. Talvez, segundo Vertov, fosse preciso ir até lá, para além do fluir, o grão da matéria ou a percepção gasosa. (DELEUZE, 1985, p. 111).

Deleuze evoca Dziga Vertov como um cineasta que melhor serve para exemplificar o engrama da imagem-percepção. Segundo Deleuze, Vertov quer atingir o sistema em si da variação universal através do que ele chama de *Cine-Olho*. Tudo no cinema de Vertov está em favor da variação. Apesar de a câmera ter como limitação a característica de fazer as imagens variarem para uma só, é justamente na montagem que Vertov se apoia para a construção de um ponto de vista objetivo, de um olho próprio das coisas e não do homem. As fusões, a velocidade ralentada, a acelerada, a fragmentação dos planos, a macro filmagem podem elevar uma percepção da matéria, um olhar não humano. “A originalidade da teoria vertoviana do intervalo é que este não marca mais um hiato que se cava, um distanciar-se entre duas imagens consecutivas, mas sim, ao contrário, um correlacionar-se entre duas imagens longínquas (incomensuráveis do ponto de vista de nossa percepção humana)”¹⁸. O programa de Vertov coincide com a concepção materialista de Bergson que busca alcançar o *em si da imagem*, o agenciamento maquínico das coisas.

Por ‘*Cine-Olho*’ entenda-se ‘o que o olho não vê’ [...] como possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias [...]. ‘*Cine-Olho*’: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado [...] (VERTOV, 1991, p.262).

O filme de Vertov que melhor expressa esta questão é *O Homem com a Câmera*, onde ele cria e monta imagens que operam o caráter dessa visão não-humana. A imagem-percepção no filme vai conduzir a percepção das coisas. Deleuze vê nesse ‘*Cine-Olho*’ uma percepção gasosa que é a grande expressão de conquista da percepção molecular. A percepção gasosa tem a mesma base da forma de montagem de Vertov, cuja aparição traz o signo que será denominado por Deleuze como engrama. Não se diz que há intervalo entre e imagem-percepção e as outras variedades de imagem, mas que a imagem-percepção se prolonga por si mesma em outras imagens.

¹⁸Idem, p.108.

3.2 Imagem-afecção

Apesar de a percepção surgir juntamente com um convite à ação nos centros de indeterminação, há entre percepção e ação a afecção. A afecção preenche o próprio intervalo e ganha um regimento, um “mundo” próprio, enquanto imagem-afecção. Vejamos o que Deleuze quer dizer quando marca a imagem-afecção por um esforço motor com pequenos movimentos locais em função de uma placa nervosa imobilizada do ponto de vista global:

A definição bergsoniana do afeto retinha exatamente essas duas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível. Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto (DELEUZE, 1985, p. 114).

O rosto será então a tal placa nervosa de expressão, cujo resto do corpo não conseguirá igualar. Rosto é identificado por Deleuze com primeiro plano. Isso não significa dizer que o primeiro plano é sempre primeiro plano de um rosto, mas que esse primeiro plano já é rosto por si mesmo. Nesse caso, os objetos apresentados em primeiro plano, para Deleuze, arrastam consigo as duas características descritas acima que o afeto possui. A expressão do afeto é justamente o rosto ou objetos sob o efeito de *rostificação*, necessariamente em primeiro plano.

“O afeto é a entidade, isto é, a Potência ou a Qualidade. É um expressado: o afeto não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente”(DELEUZE, 1985, p. 126). Na imagem-afecção se chamará *ícone* exatamente o conjunto de expressão que o expressado arrasta, ou seja, o afeto em rostificação. “Há, portanto, ícones de traço e ícones de contorno, ou melhor, todo ícone tem dois polos: é o signo de composição bipolar da imagem-afecção. A imagem-afecção é a potência ou qualidade consideradas por si mesmas enquanto expressadas”¹⁹.

¹⁹Idem, p. 126.

Deleuze caracteriza o afeto como algo que se diferencia das coisas individuadas, além disso, comporta claramente singularidade. Juntamente com outros afetos têm a possibilidade de montar combinações. Nesse sentido o afeto é da ordem do impessoal, pois seu signo está localizado na expressão e não na atualização. A imagem-afecção leva consigo a potencialidade e a qualidade enquanto expressão.

Em um filme encontram-se vários tipos de imagem. A montagem é a operação que combina as diferentes imagens em arranjos que podem derivar em uma narração. Comumente nos deparamos com filmes que se utilizam do primeiro plano em determinado corte, porém para explicar a imagem-afecção Deleuze vai se debruçar em um belíssimo exemplo de realização que aproveita excessivamente os close-ups. Em *A Paixão de Joana d’Arc*, Carl Theodor Dreyer vai elaborar um filme com planos em sua maioria primeiros planos de rostos. Na montagem, ele raramente faz uso da variação entre campo e contracampo de um close-up para um plano mais aberto como *raccord* de movimento. Segundo Deleuze, Dreyer “prefere isolar cada rosto num primeiro plano preenchido apenas em parte, de tal modo que a posição à direita ou à esquerda induz diretamente uma conjunção virtual que não precisa mais passar pela conexão real entre as pessoas”²⁰. Todo calvário da Joana d’Arc se sintetiza nos rostos e na intensidade das expressões. Deleuze diz que Dreyer faz triunfar uma visada espiritual e temporal em detrimento de um espaço determinado. Ou melhor, as qualidades e as potências expressas nos rostos desqualificam as determinações espaciais em favor de espaços quaisquer.

Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação. (DELEUZE, 1985, p. 141).

Trata-se do domínio da *primeiridade*, como categoria do sentimento e qualidade. Peirce é referenciado por Deleuze pelo desígnio do signo *ícone*. No âmbito da imagem-afecção, o ícone refere-se à expressão dos afetos enquanto

²⁰Ibidem, p. 138.

rosto. As qualidades e potências são que o ícone faz preencher na imagem. Temos, portanto, o que Deleuze chama de qualissignos na medida em que essas qualidades e potências se apresentam e se expõem nos espaços quaisquer. Com o qualissigno não se tem, segundo Deleuze, espaços determinados; o afeto não se localiza, embora expresso ele não se atualiza. Ele não se localiza no estado de coisas e também não se pode dividir sem forçá-lo mudar de natureza. Essa característica Deleuze marca como especialidade da imagem-afecção sob o nome de *dividual*.

Quando as qualidades e potências se atualizam em estados de coisa, os espaços se tornam meios geográficos determinados. Deste modo se passa da primeiridade para a segundidade em termos peirceanos. Assim como a imagem-afecção faz com que as qualidades e potências construam um espaço qualquer a atualização dessas qualidades e potências dirão respeito à imagem-ação. Aqui temos a ponta de saída do hiato das imagens. Usando as categorias criadas por Peirce, temos a *primeiridade* como sendo justamente essa remissão a si mesma da expressão como qualidade e potência, como pura possibilidade. E a segundidade é a determinação pelos pares. Sempre há duelo das ações frente às situações na imagem-ação. Na Imagem-afecção o espaço não se apresenta como meio real, mas no espaço qualquer; diferentemente da imagem-ação que se constrói por coordenadas determinadas tanto histórica quanto geograficamente. Contudo entre a segundidade e a primeiridade, Deleuze vai atentar para uma imagem cercada entre a afecção e a ação. Ele diz que nessa imagem a ação ainda está embrionada, a despeito de a afecção estar degenerada. Um mundo pulsional com um cinema particular é cuidadosamente analisado antes da imagem-ação. Um reino com leis próprias nas fronteiras entre a imagem-afecção e a imagem-ação.

3.3 Imagem-pulsão

Deleuze executa uma ampliação em relação ao trabalho de Bergson em *Matéria e memória* que suscita a inclusão da imagem-pulsão: entre o afeto e a ação há a admissão da pulsão. Ela abrange signos característicos e particulares

no universo da imagem-movimento. Como ela não se localiza nem por espaços determinados e seu par comportamental; nem pelos espaços quaisquer e seu par intensivo-expressivo de afeto, Deleuze dirá que ela se desenvolve por um par estranho de mundos originários e pulsões elementares.

Apesar de se localizar impressada, para usar o próprio termo utilizado por Deleuze, entre a imagem-afecção e a imagem-ação, a imagem-pulsão possui consistência própria e conseqüentemente signos característicos. Assim como o afeto tem correspondência com a expressão, a pulsão se corresponderá com a impressão, no sentido de se ter sempre em sua composição a marcação de *mundos originários*. Nesses mundos originários há sucessivamente traços de matéria não formada, de pedaços ou apenas de esboços, que não remetem a sujeitos propriamente constituídos.

Nele os personagens se acham como animais: o homem mundano é uma ave de rapina, o amante é um bode, o pobre, uma hiena. Não que eles tenham a forma ou o comportamento destes, mas seus atos precedem qualquer diferenciação entre o homem e o animal. São bichos humanos. E a pulsão não passa disto: é a energia que se apodera de pedaços no mundo originário (DELEUZE, 1985, p. 158).

Trabalhado primeiro na literatura, o naturalismo²¹ para Deleuze é a essência correlativa da imagem-pulsão e se realiza plenamente na literatura com Émile Zola. Com Zola, se viu na literatura a superposição dos meios reais e dos mundos originários. Há uma espécie de lei radical, como se o mundo atual e real fosse derivado de um mundo pulsional, donde provêm os comportamentos. No naturalismo, necessariamente, o meio de interação e o mundo originário estão sempre vinculados, o que conseqüentemente arrasta uma problemática com relação ao comportamento humano. Os comportamentos e as ações nessa escola literária e cinematográfica estão sempre remetendo a atos pulsionais, energias primordiais e objetos em pedaços. São partes demonstrando que foram arrancadas de um mundo originário para o meio, realçando exatamente a força e a violência que emana deste mundo.

²¹ É necessário diferenciar o termo naturalismo utilizado por Deleuze da utilização que comumente se faz entre os realizadores e críticos brasileiros quando querem recortar uma interpretação ou mesmo uma imagem e som diegético que traz uma correspondência com o que habitualmente se entende por realidade. Curiosamente veremos que o naturalismo no cinema empreenderá um conflito decisivo com o realismo dentro do âmbito da narração e da organicidade da imagem.

No contexto positivista do século XIX, Zola define o método naturalista como uma evolução em que há “um retorno à natureza; é essa operação que os cientistas fizeram no dia em que imaginaram partir do estudo dos corpos e dos fenômenos, basear-se na experiência, proceder pela análise. O naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe” (ZOLA, 1982, p.92). Há em Zola uma vontade literária de recorte da realidade pautado pelo método positivo-cientificista; há uma postura de conflito em como recortar melhor o real, em como chegar à natureza. O essencial para nosso estudo é que o naturalismo se caracteriza pela apresentação de um meio histórico e geográfico de relações como um meio derivado do mundo originário e que Zola é o criador de uma corrente que se amplia no cinema.

Para Deleuze, os cineastas Eric Von Stroheim e Luis Buñuel são os grandes autores da imagem-pulsão. Coincidentemente, André Bazin identificou o aparecimento de um *Cinema da Crueldade* na obra dos realizadores Stroheim e Buñuel, a partir dos seus filmes da década de 1920. Bazin afirma acerca da obra de Stroheim que “de bom grado podemos pelo menos admitir que sua obra é dominada pela obsessão sexual e pelo sadismo, que ela se desenvolve sob o signo da violência e da crueldade... e se hoje existe um Cinema da Crueldade, ele é seu inventor” (BAZIN, 1991, p.5-10). Pode-se afirmar que o Cinema da Crueldade caracteriza-se pelas coordenadas estabelecidas por Deleuze na imagem-pulsão.

Deleuze vai prosseguir classificando o naturalismo sempre sob esses dois pares de coordenadas: *mundo originário-meio derivado* e *pulsões-comportamentos*. Seguindo a orientação do autor encontramos nestas coordenadas, mundos originários onde sempre existirão traços de matéria não formada, de pedaços ou apenas de esboços que não remetem a sujeitos propriamente constituídos. Os atos dos personagens nos filmes chamados naturalistas precedem qualquer diferenciação entre homem e animal. Esses *bichos humanos* marcam as pulsões elementares do mundo originário que se localizam em um meio determinado de derivação.

Em *O Anjo Exterminador*, Buñuel apresenta um estranho jantar onde as personagens são impedidas de deixar o salão da casa. Quem jantava não sai da casa e também ninguém consegue entrar em decorrência de uma força superior indeterminada. O meio de relações burguês do jantar vai dando lugar a comportamentos animais e pulsionais com o passar do tempo. O comportamento e as ações das personagens são regidos por energias e dinamismos especificamente submetidos às pulsões, chamadas por Deleuze de pulsões *elementares* e também de pulsões *brutas*. Diante dessa conjuntura vão estabelecendo assim as relações com os pedaços arrancados do denominado mundo originário. O salão vai modulando as pulsões e rapidamente a degradação domina o meio de relações. O mau cheiro vai longe, todavia também não se consegue entrar para resolver os problemas dos presos; a força que impede a saída e impede a entrada sobrepuja as personagens presas e faz delas sobreviventes.

“A imagem naturalista, a imagem-pulsão tem, de fato, dois signos: os sintomas e os ídolos ou fetiches. Os sintomas são a presença das pulsões no mundo derivado, e os ídolos ou fetiches a representação dos pedaços” (DELEUZE, 1985, p. 159). Temos neste território de violência originária o aparecimento do signo genético os *sintomas* que reportam o mundo originário a um meio que conseqüentemente é derivado, onde as pulsões se apresentam noutro signo que é o *fetich*, cuja composição se efetua por fragmentos que reportam à imagem-pulsão.

Deleuze marca ao longo do capítulo da imagem-pulsão que o naturalismo que está presente nesse tipo de imagem faz remissão simultânea a um mundo originário que reveste o meio geográfico derivado e a pulsões que se impõem aos comportamentos reais apresentando um tipo característico de violência e crueldade. Pode-se dizer que no naturalismo não há divisão nem separação entre o mundo originário e o meio derivado.

Segundo Deleuze o essencial do naturalismo, seja na literatura de Zola ou no cinema, se encontra na imagem-pulsão, nos diferentes aspectos da pulsão: em sua natureza, em seu objeto e em sua destinação. Por um lado, as pulsões são forças brutas ou elementares que remetem sempre a mundos originários, são impulsos primitivos (fome, sede, sexo), mas também complexos (canibalísticos, sádicos, masoquistas, necrofílicos) ou espirituais (obsessões, taras, rituais) [...]. E por fim, as pulsões pretendem explorar e esgotar os meios derivados apoderando-se de tudo, passando de um meio ao outro. (ARÊAS, 2003, p.28).

O naturalismo “descreve um meio preciso, mas também o esgota e o devolve ao mundo originário – é desta forma superior que vem sua força de descrição realista. O meio real, atual, é o veículo de um mundo que se define por um princípio radical, um fim absoluto, uma linha de maior inclinação” (DELEUZE, 1985, p.158). Contudo, há possibilidade dos afetos e das pulsões só surgirem encarnados em comportamentos através de paixões ou emoções que se apresentam como molde de regulação.

Abre-se a possibilidade descrição realista de representação baseada no duelo e no conflito, sempre dois elementos estarão implicados neste modelo. São os pares da tendência motora: ação e reação. É uma transição que acarreta em mudança nas qualidades e potências: não estão mais expostas em espaços quaisquer e também não povoam mais mundos originários. É preciso entender como essa transição irrompe no Realismo e entender com isso sua caracterização enquanto secundidade. Deleuze diz que o naturalismo merece a designação nietzschiana de *medicina da civilização* ao oferecer uma descrição comportamental pelos sintomas. No cinema, o naturalismo realiza uma crítica pela exacerbação dos comportamentos nos meios reais e com isso faz uma crítica ao chamado realismo no cinema. Esse realismo cunhou o cinema clássico narrativo de representação orgânica e sua prática de tentar representar-forjar o/um mundo. Veremos que esse cinema é a matriz para a hegemonia quantitativa do cinema Norte-americano, sobretudo de *Hollywood*. Para *Deleuze*, o realismo no cinema é diretamente a imagem-ação.

3.4 Imagem-ação

O realismo da imagem-ação direciona para uma oscilação do par: situação-ação. A tendência motora contida no aparelho sensório-motor se encarna nessa face do hiato. Na saída do movimento. O cinema industrial de Hollywood deriva do polo orgânico da imagem de maneira fundamental. O cinema ancorado nessas coordenadas efetivará uma grande indústria em que tratam os cineastas e produtores norte-americanos, por exemplo, com honrarias e importância dignas de chefe de estado. De fato é uma indústria com interesses íntimos de Estado,

basta ver, por exemplo, a recorrência dos filmes de propaganda em épocas de guerra.

Um cinema comportamental muito diferente da imagem-pulsão. Esta estava amparada em um fetichismo exacerbado, porém pode-se dizer que a imagem-ação está ancorada em um behaviorismo do estímulo-resposta. As personagens sempre serão solicitadas a agir mediante uma situação. A imagem-ação se caracteriza pela relação dos meios e dos comportamentos. A atualização dos meios e a efetivação dos comportamentos. O cinema de Hollywood se ampara e gira sempre em torno dessa relação. Fez dela seu modelo e seu triunfo industrial.

O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um novo modo de ser (habitus) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. Tudo é individuado: o meio enquanto este ou aquele espaço-tempo, a situação enquanto determinante e determinada, o personagem coletivo tanto quanto o individual. (DELEUZE, 1985, p. 179).

A imagem ação é o mundo da segundidade. A segundidade é caracterizada pelo surgimento de algo que faz remissão a si mesmo através de outra coisa. Ela estabelece uma relação que se mostra como categoria da representação real. Não significa dizer que se trata de um lugar que não comporta sonhos, fantasias... , mas de dizer apenas que sua gênese se constitui simplesmente no par meio determinado e comportamentos encarnados. Temos nesse par e na variabilidade de suas relações a base das questões suscitadas no mundo da imagem-movimento esquematizada pelo sensório-motor.

No meio já podemos distinguir as qualidades-potências e o estado de coisas que as atualiza. A situação, e o personagem ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação, ou pelo menos sua primeira forma. Ela constitui a representação orgânica, que parece dotada de sopro ou de respiração. Pois ela se dilata pelo lado do meio e se contrai pelo lado da ação. Mais precisamente: ela se dilata ou se contrai de ambos os lados de acordo com os estados da situação e as exigências da ação. (DELEUZE, 1985, p. 179).

Qualidades e potências são atualizadas em um meio determinado dando origem ou apresentando situações que por sua vez lançam-se como desafio e exigem resposta determinada. O signo onde as qualidades e potências necessariamente se atualizam em um meio será denominado por Deleuze como

synsigno. Há ainda o termo *binômio* que será usado para nomear a divisão efetuada pelo duelo em torno da ação na imagem-ação. Esses dois signos da imagem ação compreendem a noção de “grande forma”. A grande forma da imagem-ação está expressa na fórmula SAS’ (situação, ação e situação nova – situação inicial que é transformada pela ação em outra situação). No *synsigno* meio é uma espécie de englobante que dá a medida da ação ou então o ritmo das respostas que o próprio meio exige.

Deleuze tem no documentário²² um campo de trabalho para a investigação desse sistema da grande forma da imagem-ação. Ele se reporta ao cineasta Robert Flaherty que exprimiu a fórmula SAS’ mostrando como o meio, no filme *Nanouk*, leva o esquimó a duelar com a hostilidade natural da neve. Reporta-se também ao filme *Moana* que apresenta um meio que se mostra inversamente sem hostilidades ou desafios, mas que faz os homens que vivem naquelas praias inventarem o duelo nos ritos de passagem com suas respectivas provações de dor; é uma espécie de duelo consigo mesmo. Nos dois filmes o par ação e reação através das situações está totalmente contemplado.

O western é um gênero da imagem-ação que também está circunscrito na fórmula SAS’. John Ford é um cineasta que Deleuze se utiliza para mostrar como o western se compõe de duelos tanto com o meio quanto entre os homens. O englobante no western de Ford apresenta um céu que engloba os EUA, que por sua vez engloba a coletividade... onde o herói, por exemplo, deve restabelecer a ordem (mesmo que provisoriamente) do meio, no caso o velho-oeste americano.

Existe um vínculo interno que é visível entre a situação e ação e que funciona como símbolo no comportamento. Deleuze explica que o signo genético da imagem-ação em sua grande forma é chamado de *vestígio*. Vestígio é a ligação inseparável da situação que fica impregnada e que explode em ação através do esquema do sensorio-motor.

²² O documentário no trabalho deleuzeano não será aprofundado, mas apenas localizado como um gênero da imagem-ação. Porém isto se deve apenas a um tipo de documentário. Pois, tratando da imagem-tempo, o filósofo chega a situar melhor, por exemplo, o cinema Verdade e o Cinema Direto. Deleuze vê como gêneros da também imagem-ação o *Filme Psicossocial*, o *Filme Noir*, *Western*, *Filme Policial*, a *Comédia de Costumes* e o *Burlesco*, mas suas técnicas não precisam ser aprofundadas para trabalharmos o realismo.

A imagem-ação é sempre da ordem da segundidade, porém não se limita à fórmula SAS'. Existe também uma fórmula que diz respeito a uma ação que desvenda situações e que por sua vez se desencadeia em novas ações.

Deleuze localiza essa fórmula ASA' (ação, situação e ação nova – ação inicial que é transformada pela situação em outra ação) no que ele vai chamar, por oposição à grande forma, de pequena forma da imagem-ação. Onde antes existia o global haverá o local demonstrado por uma ação inicial que se vincula com uma situação que não é inicialmente dada e que requer um raciocínio para ser desvendada. Essa dinâmica compreende o signo de composição desta imagem-ação: *Índice*.

Deleuze opõe então duas fórmulas: "SAS' e ASA', isto é, o grande organismo unívoco que engloba os órgãos e as funções, ou então, ao contrário, as ações e os órgãos que se compõem pouco a pouco numa organização equívoca"(DELEUZE, 1985, p. 203).

Há ainda um espaço que não se alinha como englobante na imagem-ação. Deleuze diferencia esse espaço de um espaço ambiente como espaço vetorial para falar do signo *vetor*. "Não é mais traço englobante de um contorno, mas o traço quebrado de uma linha de universo, através dos buracos. O vetor é o signo de tal linha. É o signo genético da nova imagem-ação enquanto o índice era o seu signo de composição"²³. Após a imagem-ação Deleuze apresenta uma crise que é instaurada pela imagem-relação. Essa crise desembocará em uma imagem que não é mais propriamente da imagem-movimento em uma espécie de ruptura com o esquema sensório-motor. O esforço de nosso inventário da imagem-movimento deleuzeana se constitui pela tentativa de posteriormente relacionar as mudanças e rupturas que a imagem-tempo vai proporcionar. O modelo orgânico é o padrão do hábito, é a imagem sensório-motora da coisa. Todos os signos e leis forjam um traçado mecânico do tempo pelo sua amarração ao movimento. Com a crise do modelo há a possibilidade da liberação do tempo dos eixos orgânicos e o desmoronamento do esquema percepção-ação. Novas imagens vão surgir no cinema.

²³Ibidem, p. 210.

4 A CRISE DO REGIME ORGÂNICO E A IMAGEM MENTAL

4.1 As teorias de montagem e a imagem indireta do tempo

O regime orgânico da imagem-movimento está também amparado de maneira fundamental no caráter de subordinação do tempo em relação ao movimento, isto é, teremos sempre nesse regime o tempo como número do movimento na junção da imagem com o esquema sensório-motor. Com o desenvolvimento das possibilidades que a imagem-movimento proporcionou, surgiu dessa imagem sensório-motora o cinema narrativo e suas respectivas operações técnicas. Em seus primórdios, o caminho decisivo seguido pelo cinema norte-americano foi estabelecido e consolidado essencialmente por meio dos procedimentos instituídos pelo cineasta D. W. Griffith. Estes procedimentos, que posteriormente vieram se tornar clássicos, se encontram nos enquadramentos, nos movimentos de câmera, na *mise-en-scène* dos atores e atrizes, o uso da música e, sobretudo, na montagem; eles se definiram como o fundamento do cinema majoritário Hollywoodiano. Hoje, essas operações são consideradas hegemônicas exatamente pela quantidade de filmes que, de certa forma, se utilizam delas com vistas à narratividade em suas imagens, constituem o chamado cinema industrial.

O desenvolvimento das escolas de montagem foi à intervenção responsável pela passagem da fase considerada *os primórdios* do cinema para o cinema propriamente dito. A partir do pensamento contido em algumas teses acerca da montagem é que se definirá também o rumo pela narração cinematográfica. Considerada tanto como contingencial como também não essencial por Deleuze, o aparecimento da narrativa por imagens, vai surpreendentemente se ampliar em número de produções.

Como ponto de partida para localizar a crise da imagem-ação, Deleuze afirma que é do esquema do aparelho sensório-motor enquanto imagem que se desdobra a narração e não ao contrário; há nesse tipo de afirmação um combate à ideia do cinema como língua universal ou primitiva. É nesse sentido que se faz necessário entender os conflitos do estabelecimento da montagem no cinema e

das diferentes propostas do início das pesquisas nesse campo, pois daqui compreenderemos tanto os avatares da imagem-ação quanto o início de uma revolução. O ponto de análise que Deleuze estabelece é a imagem do tempo, pois nessas escolas surgem tendências que rompem em parte a imagem orgânica, mas ainda não nos oferecem uma imagem direta do tempo.

Deleuze ao escrever a imagem-movimento abre várias abordagens que apontam sua direção à investigação da imagem-tempo. Nesse contexto que ele elabora um estudo sobre as conhecidas quatro grandes escolas de montagem do início do cinema. Temos primeiro a abordagem direcionada às teses da já citada escola griffithiana, segundo a escola russa dialética, terceiro a escola francesa do pré-guerra e finalmente o expressionismo alemão.

Quando Deleuze vai pensar a crise do cinema da imagem-ação ele vai se utilizar do cinema de Alfred Hitchcock. De maneira extremamente resumida e momentaneamente insuficiente, pode-se afirmar que se por um lado Griffith se incumbiu de lançar as bases do cinema narrativo, Hitchcock algum tempo depois inaugurou a crise de todo esse modelo.

Para traçarmos uma ponte que liga esse grande articulador da narrativa no cinema por meio de decisivas intervenções de montagem ao realizador que põe em crise todo esse modelo erguido abraçaremos o breve apanhado que Deleuze fez a respeito dessas quatro escolas de montagem.

Essas escolas possuem em comum o fato de se lançarem a pesquisas da montagem no cinema. Elas vão oferecer diferentes soluções para a composição do todo e conseqüentemente uma imagem cinematográfica do tempo. Trabalhamos nos capítulos precedentes como Deleuze concebe o todo e a variação universal das imagens como o sistema aberto. São essas quatro escolas que ele atribui o papel primeiro pensar essas práticas no cinema.

Nos primórdios do cinema sabe-se que a câmera era fixa e alguns filmes desenvolviam suas cenas como se fosse um teatro corrido. A câmera que se restringia a uma frontalidade espacial e a ausência de objetivas com distâncias focais variadas impediam as múltiplas variações e ligações entre os conjuntos variáveis que o cinema posterior encontrou. O corte, o movimento de câmera

abriram possibilidades e deram um estatuto a imagem cinematográfica que talvez nenhuma outra arte tenha conseguido alcançar.

Deleuze vai alertar para o fato que existem grandes diferenças nas concepções de montagem e suas respectivamente diferenças na compreensão da unidade e do todo. Ele começa com a composição da imagem em seu modelo submetido aos esquemas do sensório-motor e segue para as outras três.

As imagens-movimento são, a cada vez, o objeto de composições muito diferentes: a montagem orgânico-ativa, empírica, ou melhor, empirista do cinema americano; a montagem dialética do cinema soviético, orgânica ou material; a montagem quantitativo-psíquica da escola francesa, em sua ruptura com o orgânico; a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão, que vincula uma vida não-orgânica a uma vida não-psicológica. São grandes visões de cineastas, com suas práticas concretas. (DELEUZE, 1985, p. 75).

A primeira visão enumerada por Deleuze remete às características do cinema inaugural de Griffith e suas célebres coordenadas de montagem. Tentaremos mostrar como elas se diferenciam radicalmente das relações propostas por Hitchcock. As criações deste último autor balizam precisamente a crise que a imagem-ação sofre com o advento da imagem mental. Se aprofundarmos essas diferenças poderemos marcar, com isso, como o tempo de um lado é estabelecido pela montagem narrativa em sua imagem indireta e, por outro, como ele acolhe um novo estatuto.

“A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo [...]. A composição das imagens-movimento, Griffith a concebeu como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Foi esta a sua descoberta” (DELEUZE, 1985, p. 45). É preciso apresentar as principais características desenvolvidas na montagem dos filmes de Griffith para entender como o regime orgânico se estabeleceu no cinema.

Sob a égide dos verbos agir e reagir, a montagem de Griffith apresenta três características fundamentais. A primeira se constitui pela montagem paralela e alternada. Nela, vemos o desenvolvimento de ações dramáticas que são estabelecidas justamente de maneira intercalada, onde as imagens sucedem-se segundo um ritmo delineado por meio de uma ligação entre tempos distintos. Em *Intolerância* é narrado a queda da Babilônia, a paixão de Cristo, o massacre de protestantes na França e o drama de dois jovens americanos e através da

montagem paralela essas histórias se intercalam para criar unidade orgânica através do ritmo pelo emprego da alternância. A segunda característica remete às relações dos conjuntos com as partes. Nesse caso, em planos com angulações diferentes de uma mesma sequência teremos o emprego da alternância de planos de conjuntos e planos de detalhe com o intuito de marcar as relações internas importantes à história. Por exemplo, nas cenas de batalhas se intercala planos gerais de combate e planos detalhe de rostos aterrorizados.

E finalmente, destaca-se a importância da operação chamada de ação convergente ou concorrente. Aqui, temos as partes se inter-relacionando de tal maneira que elas entram em conflito e ameaçam a unidade orgânica do conjunto. As partes são mostradas distintamente, mas a montagem opera uma ligação que erige um duelo que precisa se resolver, ou seja, momentos distintos que necessariamente precisam se encontrar. Com esse encontro é que se faz com que se fortaleçam as estados, pois é com a constante ameaça ao conjunto e o aparecimento do duelo que se supera e se restaura a unidade.

Com essas características de montagem que Griffith consagra um modelo que a tradição dos cineastas da imagem-ação ampliou e consolidou. É uma espécie de gênese do padrão narrativo que se funda nas situações e suas respectivas ações e reações.

São estas as três formas de montagem ou de alternância rítmica: a alternância das partes diferenciadas, a das dimensões relativas, a das ações convergentes. Trata-se de uma poderosa representação orgânica que impele, assim, o conjunto e suas partes. O cinema americano vai tirar dela a sua forma mais sólida: da situação de conjunto a situação restabelecida ou transformada, por intermédio de um duelo, de uma convergência de ações. A montagem americana é orgânico-ativa. É errôneo acusá-la de se ter submetido à narração — ao contrário, é a narratividade que decorre desta concepção da montagem. (DELEUZE, 1985, p. 47).

Deleuze considera a montagem de *Intolerância* de Griffith como uma montagem que expõe uma enorme dimensão narrativa tanto na capacidade de criar uma representação que engloba milênios e civilizações diferentes quanto por ter alcançado uma unidade orgânica jamais vista. Nesse filme, as ações convergentes acontecerão além dos duelos internos a cada civilização, ou seja, também através dos séculos superpondo a Babilônia à América.

Deleuze contrapõe a montagem Griffithiana à montagem desenvolvida pelo cineasta e teórico soviético Sergei Eisenstein. O cineasta soviético opõe à

montagem paralela convergente do cineasta norte-americano a montagem dialética de oposições. Eisenstein, apesar de lhe conferir toda importância devida ao conservar a ideia de composição e de agenciamento orgânico, reprovava Griffith por conceber os duelos de maneira independente e acidental. Ambos assentavam seus filmes na concepção que afirma situações de conjunto em direção a situações transformadas, mediante o desenvolvimento e superação das oposições; porém para Eisenstein, o norte-americano carrega uma concepção burguesa e insuficiente por não afirmar a concepção dialética da montagem e também da realidade.

Deleuze sinaliza que essa crítica à concepção burguesa abarca tanto a visão burguesa que Griffith tem de como contar uma história quanto sua visão do desenrolar da História. Eisenstein e Griffith se colocam como cineastas que se instalam no automovimento da imagem mediada e orgânica; entretanto o primeiro pretendia impor através de sua operação de montagem um choque às massas e uma espécie de arte/arma automática ao povo. Notaremos mais a frente nessa dissertação, como Deleuze sinaliza que, apesar de hoje²⁴ tal afirmação de choque possa fazer rir e parecer digna de um museu abre a possibilidade também para trabalhar a noção de *povo por vir* e *autômato espiritual*. A inatualidade das afirmações eisensteinianas se deve ao fato delas se alinharem de alguma forma com os esforços que culminaram na transformação do cinema em propaganda e manipulação de estado ou em palhaçadas comerciais de representação (nazismo e Hollywood ou Hollywood e nazismo). Eisenstein estava pesquisando uma montagem capaz de conquistar uma violência diferenciada que se “aprofunda em nós”... e o que quer a propaganda? Mas, justamente, por se amparar no esquema sensório-motor, do qual deriva o cinema narrativo, ele e alguns outros cineastas dos primórdios do cinema não conseguem se desvencilhar totalmente do regime orgânico que compõe a imagem-movimento.

Para compor esse panorama do cinema dos primórdios que experimentou e pesquisou processo de montagem atrelado, em alguma medida, na composição do todo, Deleuze vai trabalhar ainda a chamada Escola Francesa do Pré-Guerra e

²⁴ Devemos esse “hoje” menos a uma contemporaneidade de data que a uma atualidade de problemas; e a força que as teses contém, pois Deleuze publicou *A imagem-movimento* em 1983.

o Expressionismo Alemão. Deleuze para falar da Escola Francesa de montagem vai se debruçar sobre o cinema de Abel Gance, pois é segundo o filósofo com Gance “que a escola francesa inventa é o cinema do sublime. A composição das imagens-movimento oferece sempre a imagem do tempo sob seus dois aspectos, o tempo como intervalo e o tempo como todo, o tempo como presente variável e o tempo como imensidão do passado e do futuro” (DELEUZE, 1985, p. 72). Nota-se que nesse cinema já se delineia um movimento que se encaminha para a ruptura com o princípio de composição orgânico, mesmo que ainda não se extraia uma imagem do tempo diferente da indireta. Não se vê ainda uma imagem que apresenta uma imagem direta do todo ou da duração.

Pode-se dizer que o tempo sucessivo cronológico-ativo já não é o único que o cinema buscava empregar. Gance vai trabalhar com personagens reféns de um estado contemplativo e sublime. Já há uma abertura para outros automatismos. Deleuze diz que “na escola francesa do pré-guerra (da qual Gance foi, sob certos aspectos, o chefe reconhecido), assistimos a uma ruptura com o princípio da composição orgânica”²⁵. Gance muito lembrado na história do cinema como inovador na questão da movimentação de câmera (colocando sua câmera em carros, guindastes, trenós e até trapézios) é apontado por Deleuze por sua divisão da tela tríplice como instaurador no cinema de um novo aspecto do tempo ligado ao simultaneísmo. Para Deleuze, essa noção de simultaneísmo será recorrente no cinema e em outras artes, tais como pintura, música e literatura, que já vinham desenvolvendo a sua maneira.

O expressionismo no cinema será também pensado como uma escola que se encaminha para a ruptura orgânica da imagem e que juntamente com a escola francesa do pré-guerra se distancia da concepção orgânica e dialética de montagem. No expressionismo alemão havia uma abertura à vida não-orgânica das coisas. Essa abertura se verificava tanto no contraste das linhas de luz contra os traços de sombras quanto nas formas que as personagens ganhavam. Deleuze chega a dizer que no expressionismo, a vida se mostra terrivelmente destituída de moderação e limites orgânicos. A geometria é alterada para adquirir perspectivas oblíquas que constroem o espaço. Os pontos de fuga se desvencilham das

²⁵Idem, p.57.

simetrias e se aliam aos ângulos agudos. Os objetos em cena são dotados de vida, as sombras das casas perseguem personagens, “um muro que vive é algo assustador; mas são também os utensílios, os móveis, as casas e seus tetos que se inclinam, se apertam, espreitam ou trazem [...] o animal perdeu o orgânico assim como a matéria ganhou vida”²⁶. Hipnose e sonambulismo em uma paisagem que comporta zumbis, vampiros e golens, expressam uma vida não orgânica. “O expressionismo, em princípio, só concebe o todo de um Universo espiritual a gerar suas próprias formas abstratas, seus seres de luz, seus *raccords*, que parecem falsos ao olho do sensível”²⁷.

Deleuze via na luz do expressionismo um movimento de intensidade. Diferentemente da escola francesa que dá espaço ao movimento da luz no plano extensivo, o expressionismo alemão se apresenta como um poderoso movimento de intensidade por excelência. Deleuze liga a escola francesa do pré-guerra e o expressionismo alemão às duas formas de sublime que Kant desenvolveu em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*:

Kant distinguia duas espécies de Sublime, o matemático e o dinâmico, o imenso e o potente, o desmesurado e o informe. Ambas tinham a propriedade de desfazer a composição orgânica, uma extravasando-a, a outra rompendo-a. No sublime matemático a unidade de medida extensiva muda tanto que a imaginação não consegue mais compreendê-la, esbarra em seu próprio limite, se aniquila, mas dá lugar a uma faculdade pensante que nos força a conceber o imenso ou o desmesurado como todo. No sublime dinâmico, é a intensidade que se eleva a tal potência, que ofusca ou aniquila nosso ser orgânico, enche-o de terror, mas suscita uma faculdade pensante através da qual sentimo-nos superiores ao que nos aniquila, para descobriremos em nós um espírito supra-orgânico que domina toda a vida orgânica das coisas: então não temos mais medo, sabendo que nossa "destinação" espiritual é propriamente invencível. (DELEUZE, 1985, p. 73).

O ponto de intercessão entre a escola francesa e o expressionismo alemão está na negação da organicidade da imagem-movimento baseada no esquema sensório-motor. O sublime marca justamente uma ascensão dos limites orgânicos. O sublime matemático por meio da simultaneidade temporal apresenta no cinema uma concepção de montagem que exacerba o todo aberto; o sublime matemático oferece o movimento absoluto, ou melhor, o conjunto dos movimentos que se confunde com o incomensurável, o colossal, o gigantesco, o desmedido. O sublime dinâmico evoca a vida não psicológica ou não orgânica dos seres.

²⁶Idem, p.70.

²⁷Idem, p.74.

Todavia, Deleuze tem seguramente aqui já o cuidado em esclarecer que não se atingiu um regime propriamente capaz de oferecer uma imagem direta do tempo. Uma imagem que fosse erigida propriamente para além do automovimento do hiato. “O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou totalidade depende da montagem que o refere, ainda ao movimento ou à sucessão dos planos” (DELEUZE, 1990, p. 322). Deleuze chega a dizer sua claramente o motivo de explanar sobre as escolas de montagem.

O que tentamos mostrar foi a variedade prática e teórica dos tipos de montagem segundo as concepções orgânica, dialética, extensiva e intensiva da composição das imagens-movimento. Foi o pensamento ou a filosofia do cinema, tanto quanto sua técnica. Seria tolice dizer que uma destas práticas teóricas é melhor que a outra, ou representa um progresso (os progressos técnicos se deram em cada uma dessas direções, e as supõem, em vez de as determinar). A única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto. Assim, ela oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. (DELEUZE, 1985, p. 75).

Deleuze vai tratar da problemática suscitada pelas escolas de montagem no início de seu estudo acerca da imagem-movimento, ou seja, com a tendência à ruptura orgânica que ele encontra no expressionismo e na escola francesa do pré-guerra já é indício de sua vontade em alcançar o tempo puro. O cinema do pós-guerra já o forçava a pensá-lo. “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 a arte, a literatura, e ao cinema em particular” (DELEUZE, 1985, p. 253).

Quando formos falar propriamente do regime cristalino imagem-tempo e da ruptura que esse novo regime da imagem apresenta, veremos que a imagem orgânica e a imagem indireta do tempo remetem a um modelo de representação pela imagem sensório-motora da coisa; primeiramente será preciso entender como esse modelo entrou em crise. Vimos que Deleuze localiza as variedades das imagens-movimento na imagem proposta por Bergson do aparelho sensório-motor; da imagem-percepção à imagem-ação intermediadas pela imagem-afecção. Além disso, há o desenvolvimento da curiosa imagem-pulsão que emprega uma violência particular e por estar imprensada entra a imagem-afecção e a imagem-ação se torna complicada de ser definida e completamente explorada.

Deleuze atribui a prevalência dos signos desses tipos de imagem em determinados filmes à classificação proposta, o que não impede dos signos uma aparecerem eventualmente em filmes classificados como de outras. A crise desse modelo é abordada inicialmente pela ponta final desse arco e suas leis ligadas ao comportamento. A imagem-ação e sua decisiva correspondência motora que entram em crise; e seu principal articulador é Hitchcock. Da falência do realismo encontrado no modelo imagem-ação surgirá uma nova proposta de imagem, posteriormente um neorealismo, em que o esquema sensório-motor está rompido e os signos apresentarão imagens do tempo diretas.

4.2 A imagem mental e a crise motora

O movimento de variação universal das imagens contempla uma interação do universo enquanto imagem sem qualquer interrupção ou rompimento da continuidade. Se com o surgimento da vida surgem igualmente os chamados centros de indeterminação, o movimento recebido será variavelmente retardado, cuja variação será determinada pelo grau de complexidade e desenvolvimento da estrutura do aparelho perceptivo e do aparelho ativo. Quanto mais desenvolvido o esquema sensório-motor, mais retardada será a devolução do movimento derivado da percepção. A curvatura em torno dos centros de indeterminação forma um horizonte; quiçá não se possa nem localizar como *em torno*, pois é um plano sem eixo. Nessa modulação, a montagem orgânica estabelece a regulação do movimento e a subordinação do tempo. A unidade do tempo como medida do movimento e a totalidade do tempo como número do movimento são entraves encontrados na imagem-movimento. O regime orgânico da imagem não é suficiente para apresentar uma imagem direta e pura do tempo. Deleuze se empenha na passagem de uma imagem-movimento para uma imagem-tempo; o filósofo se lança na busca de signos que ultrapassem o sensório-motor e estabeleçam uma nova composição das imagens. A passagem cunhada por Deleuze no final da obra que trata da imagem-movimento se funda pelas relações

da imagem mental; essa imagem é exemplificada de maneira especial pelo cinema elaborado por Hitchcock.

Na imagem-ação as forças do meio geográfico agem sobre os personagens criando uma situação na qual eles são exigidos a reagir. Respondendo com uma ação a essa situação, e o resultado é uma nova situação, uma situação modificada ou restaurada. Produz-se, assim, uma representação orgânica, um liame, um encadeamento sensório-motor. Em Hitchcock “o essencial é que a ação, e também a percepção e a afecção, sejam enquadradas num tecido de relações. É essa cadeia das relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções” (DELEUZE, 1985, p. 246). Para Deleuze, em Hitchcock há um questionamento da natureza e do estatuto da imagem-ação. E, sobretudo, toda a organicidade da imagem-movimento está posta em questão. Dois procedimentos criativos ganham destaque em meio a toda ressonância atribuída: a novidade em implicar o espectador no filme e o aparecimento da ruptura dos vínculos sensório-motores nas personagens. Uma crise da imagem tradicional no cinema clássico-narrativo aconteceria após as inovações de Hitchcock.

Ao inventar a imagem mental ou a imagem relação, Hitchcock dela se serve para rematar o conjunto das imagens-ações, e também o das imagens-percepção e afecção. Onde sua concepção do quadro. E a imagem não só enquadra as outras como as transforma ao penetrá-las. Assim, poder-se-ia afirmar que Hitchcock consuma, leva a culminação todo o cinema ao levar a imagem-movimento até o seu limite. Ao incluir o espectador no filme, e o filme na imagem mental, Hitchcock consuma o cinema. (DELEUZE, 1985, p. 251).

Em *Festim Diabólico*, Hitchcock mostra o assassinato e a macabra presença do cadáver durante um jantar previamente combinado. Esse mote estabelece uma grande teia de relações. A presença dos pais do morto, de sua ex-noiva e de um professor vão desencadear inúmeros arrolamentos. O suspense criado se estabelece pelo conhecimento do espectador do assassinato e pela ignorância das personagens desse fato. O espectador é atraído para a trama por saber mais e antecipadamente que outros personagens do filme. Para Deleuze, tudo é interpretação e raciocínio nos filmes Hitchcock, o que agencia uma atenção acentuada durante todo o filme. “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.” (DELEUZE, 1985, p. 246). Hitchcock cria, assim, uma imagem mental, uma imagem relação, justamente ao introduzir o espectador no filme.

Deleuze havia relacionado, por meio de uma intercessão com Peirce, a imagem-afecção com a primeiridade, a imagem-ação com a segundidade e estabelecido que a imagem-percepção seria a *zeroidade*, pois está designada a transmitir a relação do movimento com o intervalo (antes do que Peirce determinou como primeiridade). A imagem mental vai se relacionar a última parte da tricotomia Peirciana: a terceiridade. Essa seria a categoria da relação do movimento que acende uma ligação entre o movimento e o todo. O cinema criado por Hitchcock gira em torno dessa lógica; onde sempre as ações entram em uma conexão de relações que mudam sua própria natureza. Nesse cinema de relações de Hitchcock, não basta mostrar que um inocente foi preso em lugar de um bandido. Hitchcock sempre cria uma cadeia de relações como, por exemplo, em *A Tortura do Silêncio*, se aplicam as coordenadas onde “criminoso sempre cometeu seu crime *por* um outro, o verdadeiro criminoso cometeu seu crime pelo inocente que, mal ou bem, não o é mais. [...] Em Hitchcock um crime não é cometido, é devolvido, é dado ou é trocado” (DELEUZE, 1985, p. 247). Cada imagem deve ser a apresentação de uma imagem mental e de interpretações. As personagens não testemunham as relações que as determinam e Hitchcock faz isso claramente ao requerer uma espécie de neutralidade em suas interpretações. A imagem mental possui uma série de desdobramentos que levam Deleuze a uma nova busca...

A imagem mental é uma imagem que toma por objetos *de* pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. É uma *imagem que toma por objeto relações*, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente, mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens. (DELEUZE, 1985, p. 244).

Pressentindo, talvez, a grande questão que o cinema do pós-guerra enfrentou, Hitchcock introduz no cinema as problematizações acerca da ação de suas personagens e conseqüentemente do esquema sensório-motor. As personagens dos filmes de Hitchcock são trabalhadas para apresentar certa deficiência em suas capacidades motoras. O protagonista de *Janela Indiscreta*, por exemplo, logo no início do filme é apresentado impossibilitado de andar, preso a uma cadeira de rodas. Em um belíssimo plano-sequência Hitchcock revela toda

conjuntura do motivo do acidente e a profissão de fotógrafo apenas pelas relações que objetos em cena trazem. Em *Um corpo que cai* temos a introdução da vertigem nas personagens: desde a vertigem simples de não se conseguir subir uma escada até a vertigem complexa da personagem com ela mesma e suas variações nas relações com outras personagens. “Em Hitchcock, o todo que muda é a evolução das relações, que vão do desequilíbrio que introduzem entre personagens ao terrível equilíbrio que conquistam em si mesmas” (DELEUZE, 1985, p. 247).

A consequência da insuficiência motora culmina na possibilidade de se melhorar a visão, ou melhor, há a construção da chamada vidência nos personagens. O tema da vidência vai atravessar as duas obras de Deleuze e vai se mostrar como conceito fundamental no entendimento da imagem-tempo. A impotência motora e situação de vidência serão exploradas de maneira decisiva no neorrealismo, na nouvelle vague e no cinema americano da década de 70. Por ora, se deve marcar que essa vidência não está associada a qualquer capacidade de se prever o futuro, mas sim a capacidade de se explorar uma imagem chamada por Deleuze de ótica e sonora pura.

Deleuze enumera cinco características principais que estão na progressão da crise da imagem-ação e que foram iniciadas pela conquista da imagem mental. Essas características darão a Deleuze a abertura para trabalhar aquilo que a imagem-movimento negava e a organicidade na montagem recusava diretamente. Na imagem mental há uma espécie de antecipação dos principais temas, formas e questões que o cinema dito moderno vai consolidar. Essas características dizem respeito aos novos signos que Deleuze tanto ambiciona pensar e são localizadas inicialmente no cinema americano do pós-guerra, fora da indústria cinematográfica de Hollywood e depois será trabalhado em outras escolas.

A primeira característica diz respeito ao desaparecimento das situações globalizantes. A partir da imagem elaborada por Hitchcock, as situações passam ser dispersivas, ou seja, as personagens principais oscilam em grau de importância e tornam-se secundários. Voltam inesperadamente como protagonistas. Vemos personagens imersos em situações que já são controláveis

por eles próprios, suas interferências são consideradas fracas. É nesse sentido que as personagens estão inseridas em um mundo dispersivo.

Como segunda característica, destaca-se a ruptura do encadeamento das imagens que conectava os acontecimentos entre si ou que agenciava a ligação dos pedaços ao todo. O acaso condiciona o desenrolar das situações. As elipses perdem seu caráter de ligadura, seu aparecimento na narrativa remete a uma situação revelada de maneira parcial. “Ora o acontecimento tarda e se perde nos tempos mortos, ora chega rápido demais, mas não pertence aquele a quem acontece (até a morte...). E há íntimas relações entre estes aspectos do acontecimento: o dispersivo, o direto ao se dar, e o não-pertinente” (DELEUZE, 1985, p. 254). Deleuze vai mencionar Jean-Louis Comolli como um autor que problematizou de maneira salutar como o cinema não conseguiu escapar do “desvio pelo direto”. Ou seja, escapar completamente do imprevisível e da improvisação por maior que seja a preparação e o planejamento dos realizadores. Para Comolli, o cinema deve buscar uma abertura às pressões e fissuras do real. Há continuamente um encontro do cinema com um presente vivo irreduzível às imposições da narração. Sempre que se filma, as intervenções são erigidas e reclamam improvisações; tanto como empecilhos quanto de maneira imprescindível em seu plano de composição. Deleuze alerta que o pensamento do teórico e realizador acerca do cinema, se alinha com um bergsonismo profundo.

Comolli vai questionar contundentemente as formas desgastadas de fazer cinema em prol de uma “obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustadas às armadilhas sempre novas do mundo a filmar” (COMOLLI, 2008, p177). Para Comolli, ultrapassar os limites impostos pelas roteirizações, pelas reduções do mundo como algo já finalizado e resolvido, se efetua pela valorização de posturas estratégicas através da negação do controle arbitrário e impotente do cineasta nas filmagens. A precariedade, a instabilidade e a fragilidade que o mundo oferece aos enquadramentos possíveis devem ser revertidos em potência de aprendizagem das realidades complexas, opacas e paradoxais que nos cercam. Aos documentaristas que querem escapar a imagem-ação Comolli propõe novos deveres de direito: “obrigação de criar. Mesmo que quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela já possuiria

pronto. Melhor: ela não pode ser impedida de desejar, para ir ao fim desta lógica de aprendizagem, ver seu dispositivo chacoalhado pela irrupção de dados inéditos”²⁸.

Como terceira característica situada no seio da crise motora e dos desdobramentos das relações principiadas pela imagem mental está a perambulação. Há uma substituição da ação pela andança dos personagens. Não se exhibe mais personagens que respondem prontamente às exigências das situações; esses personagens põem-se a perambular em espaços quaisquer. Espaços desconstruídos, sem referência, comportando passeios constantes de personagens errantes, sem ação ou reação. Espaços quaisquer, lugares abandonados, por oposição aos espaços qualificados da imagem-ação.

A quarta característica aparece na exposição exacerbada dos clichês cinematográficos. O excesso e a repetição liberando uma fadiga no que antes foi consagrado na história do cinema. “Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente. Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior” (DELEUZE, 1985, p. 256). Nas personagens se exibem clichês de todo tipo; em *Taxi Driver* de Scorsese, Deleuze destaca a catalogação dos clichês psíquicos encarnado em um taxista em meio a uma cidade de neon com seus clichês óticos e sonoros. O taxista oscila entre a vontade de assassinar um político até uma grande matança final que eleva ao clichê de herói, entretanto sua ação e todo o acontecimento não lhe pertencem ele se espanta com que está fazendo.

A quinta característica se apresenta na forma de uma espécie de denúncia dos clichês e seus respectivos complôs efetuados em sua circulação. Para Deleuze o clichê seria “uma imagem sensório-motora da coisa” e lembra a definição bergsoniana da percepção. O caráter subtrativo que a percepção carrega igualmente sua tendência em percebermos interessadamente... sempre menos e não, como diz Deleuze, a coisa. Tal definição simples resolve a definição de clichê e nos remete a nossa condição de habitualmente percebermos apenas

²⁸Idem, p177.

clichês. E o que surge como quinta característica é exatamente a nova visibilidade que os clichês adquirem, cuja ressonância remete à posição de denúncia.

A situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma perambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô; essas são as cinco características que atestam para Deleuze o surgimento de uma nova imagem. “É a crise, a uma só vez, da imagem-ação e do sonho americano. Em toda parte é uma reconsideração do esquema sensório-motor.”

Não significa dizer que o cinema de ação parou de ser realizado, mas sim, dizer que se abriu passagem para uma concepção profundamente nova das imagens no cinema e que surgiram escolas e movimentos cinematográficos que promoveram uma ruptura extremamente fecunda com o esquema orgânico. O neorrealismo na Itália, a nouvelle vague na França, o cinema novo no Brasil; chegamos enfim ao campo do cinema moderno, à nova imagem.

5. O CINEMA MODERNO E AS SITUAÇÕES ÓTICAS E SONORAS PURAS

As características enumeradas por Deleuze no desenrolar da crise da imagem-ação remetem a uma espécie de afrouxamento dos vínculos sensório-motores. No entanto, sua importância reside no fato de liberar as condições preliminares de uma nova imagem, mas não propriamente sua constituição. A primeira escola de cinema trabalhada por Deleuze em que apresenta genuinamente a constituição de uma nova imagem em relação ao regime orgânico foi o neorrealismo. Em sua análise, Deleuze evoca André Bazin e sua confrontação estabelecida em relação às teses que definiam que o neorrealismo pelo conteúdo social.

Bazin invocava a necessidades de critérios formais estéticos. Tratava-se, segundo ele, de uma nova forma de realidade, que se supõe 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”. Em vez de representar um real já decifrado, o neorrealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neorrealismo inventava, pois, um novo tipo de imagem. (DELEUZE, 1990, p. 09).

Se Hitchcock inovou ao reverter o ponto de vista e incluir o espectador no cinema, com o neorrealismo encontramos a personagem como um tipo de espectador. Esse espectador é diferenciado por ter suas capacidades motoras completamente debilitadas. O regimento das ações pelas situações, observado antes no realismo, dá lugar a personagens entregues a visões. “Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage” (DELEUZE, 1985, p. 11). É a ascensão e presença das designadas situações puramente óticas e sonoras que se registra.

O neorrealismo reuniu as condições históricas para a consolidação dessa nova imagem. As condições do pós-guerra na Europa se colocavam como um grande motor na elaboração de personagens que se confrontavam com o intolerável. As ruínas e os espaços abandonados foram o cenário de vida que impuseram o aparecimento da chamada perambulação e da construção das situações intoleráveis. O que não que dizer que o neorrealismo se resumia a

críticas sociais, justamente como combatia Bazin. Segundo Deleuze, os critérios formais reclamados por Bazin dizem respeito a uma posição de crítica bem mais contundente e ampla.

Um filme exemplar do neorealismo é *Stromboli* de Roberto Rossellini, em que uma estrangeira na ilha de Stromboli se choca com pescadores em uma cena que lhe faz transbordar. A pesca do atum deixa a mulher diante de um alvoroço que lhe violenta de forma particular e lhe deixa sem qualquer ação ou reação para escapar dessa curiosa agressão. Deleuze cita a própria personagem, quando a intensidade e a magnitude da pesca lhe faz dizer “estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus... foi horrível”. A personagem encontra-se em uma conjuntura de estranhas revelações, ou melhor, na situação de vidência por meio do desmoronamento de seu esquema sensório-motor. Então, posto que essa vidência deriva do abalo esquema-sensório motor, de forma que ela enxerga mais e melhor, é que se pode afirmar que estamos diante de imagens novas que não se coadunam mais com o conceito de imagens sensório-motoras, mas sim com as imagens e situações óticas sonoras puras.

Desta maneira, do extraordinário e até mesmo do cotidiano se retira imagens que não remetem a ações possíveis. A percepção não se encadeia mais como no realismo. Houve uma ruptura com o modelo. Para marcar o surgimento de como se extrai também do cotidiano uma imagem preenchida por uma situação ótica pura, Bazin se refere a uma sequência realizada por Vittorio de Sica em *Umberto D*: nela vemos uma empregada realizando suas atividades comuns e ordinárias na parte da manhã. Faz seu café, espanta as formigas, fecha a porta com a ponta do pé. Gestos maquinais, insignificantes e cansados. Em determinado momento, quando ela para e olha sua barriga grávida, fica sem qualquer reação. Do esquema sensório-motor simples passou-se a uma espécie de miséria ou condição humana em um tipo de imagem direta.

Não se deve acusar Umberto D de não sei quê sentimentalismo fácil, de apelo pudico à caridade social. As qualidades e até mesmo os defeitos do filme estão além das categorias morais ou políticas. Trata-se de um “relatório” cinematográfico, de uma constatação desconcertante e irrefutável sobre a condição humana. [...] o cinema raramente foi tão longe na tomada de consciência de do fato de ser homem. (E também, afinal de contas, do fato de ser cachorro). (BAZIN, 1991, p.293).

A banalidade cotidiana apresentada pelo cinema moderno possui importância modelar no contexto de criação das situações óticas e sonoras, pois mostra diretamente o automatismo do esquema sensório-motor e prepara sua capitulação. A perturbação do processo orgânico da imagem percebida para a devolução da imagem ao universo, como no exemplo da gravidez da empregada em *Umberto D*, exhibe estrategicamente tanto as leis que compõe esse esquematismo quanto prepara a abertura de sua própria ruptura. Saímos do cinema das situações que exigiam respostas motoras para situações puramente óticas e sonoras pela banalidade cotidiana.

O cineasta japonês Yasujiro Ozu, que começou a filmar em 1927 e prosseguiu até 1962, ou seja, atravessou o momento decisivo de guerra mundial, é considerado o cineasta que inaugurou as situações óticas e sonoras. Em *Pai e Filha* de 1949, Ozu constrói uma sequência onde um plano de um vaso é intercalado com uma personagem que exhibe um leve sorriso e posteriormente súbitas lágrimas. Deleuze reserva a essa sequência belas palavras:

Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro: uma imagem do tempo direta que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança [...] A natureza morta é o tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também dela se distingue mais radicalmente. As naturezas mortas de Ozu duram, tem uma duração, os dez segundos de um vaso: esta duração é precisamente a representação daquilo que permanece, através de estados mutantes [...] O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a reserva visual dos acontecimentos em sua justeza. (DELEUZE, 1990, p. 28).

A rarefação dos movimentos de câmera em prol de uma constante câmera fixa, a câmera baixa, os *tempos mortos*, demonstram grande domínio e sobriedade de uma montagem que o cinema europeu moderno fará bastante uso. Deleuze vê em Ozu, quando filma a ausência de intriga, de uma situação que gere uma ação, um cinema que introduz o favorecimento e estabelecimento de situações óticas e sonora puras. O essencial em Ozu é que a vida cotidiana faz emergir ligações sensório-motoras enfraquecidas.

Na banalidade do cotidiano, onde se povoa as ações habituais amparadas no sensório-motor, surgem novos tipos de ligações, apresentações diretas do tempo. Para Deleuze a especialidade que as situações óticas e sonoras puras trazem à tona é a capacidade de contribuir com uma componente sensível ao

tempo e ao pensamento, ou seja, torná-los visíveis e sonoros. Certamente isso excede a nossa tendência sensório-motora. É, portanto, deste ponto que o neorrealismo se aproxima quando apresenta situações intoleráveis, grandes demais para encadear qualquer ação, insuportáveis.

Tanto os filmes do cinema dito modernos, que apresentam a banalidade do cotidiano, quanto os filmes que constroem situações limites e excepcionais, encaminham uma imagem pela liberação das amarras do tempo em relação ao movimento; o tempo direto na imagem descobre-se pelas novas situações óticas e sonora puras, nomeadas por Deleuze como opsignos e sonsignos. A característica desses signos pode ser sintetizada pela capacidade de dar justamente a citada dimensão sensível à imagem pura do tempo.

O cinema moderno encontrará diferentes maneiras de alcançar esses signos. Os filmes de Godard os encontrarão, por exemplo, por meio de uma contundente marcação da falência e do fracasso sensório-motor pela perambulação. As personagens desse autor vagam e afirmam não saber o que fazer. Já Alain Resnais, em sua parceria com autor e teórico do *Nouveau Roman* Alain Robbe-Grillet, apresenta uma complexidade descritiva em *Ano Passado em Marienbad*, que afirma um ponto de indiscernibilidade entre realidade e imaginário e traz a impossibilidade de determinar os acontecimentos pelos moldes da narração verídica. *Ano Passado em Marienbad* abre um universo descritivo onde o tempo aparece por fortes explorações diretas.

Aqui na América Latina temos Glauber Rocha com uma espécie de cinema em transe: cinema que arranca o intolerável para a constituição de um novo povo que falta. A fórmula que Deleuze extrai de Glauber afirma que se nos falta um povo é preciso fabulá-lo, o povo está por vir pela sua impossibilidade atual. A penetração dos mitos derivados do colonizador, sua mescla com a falação intelectual, a exploração donde deriva uma vida “invisível” transforma a miséria de um povo na positiva urgência de sua reinvenção... seu modelo é o transe, toda *Terra em Transe*.

Grosso modo, Deleuze vê no cinema moderno uma disjunção que possibilita a imagem desprender-se de todo condicionamento forjado na imagem a respeito da narratividade e alcançar um novo modelo descritivo. Há um tipo de

aberração do movimento, a montagem imediatamente torna-se *mostragem*. Perverte-se a representação contida no que havia, então, se tornado cinema clássico. Os cortes são apontados como irracionais. A imagem-tempo conquista a liberdade da imagem do tempo em relação ao movimento.

De repente as situações não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se 'o que há para ver na imagem?' (e não mais 'o que veremos na próxima imagem?'). A situação já não se prolonga em ação por intermédio das afecções. Está cortada de todos seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvida todas suas intensidades afetivas, todas suas extensões ativas. Já não é uma situação sensório-motora, mas uma situação puramente ótica e sonora, na qual o vidente substituiu o actante: uma 'descrição'. [...] A imagem-tempo é o correlato do opsigno e sonsigno. (DELEUZE, 1990, p. 324).

Seria preciso reivindicar todos os cineastas modernos para inventariarmos suficientemente e concluirmos que por seus próprios e diferentes meios eles se encaminham para uma ruptura com o automatismo do estímulo-resposta. Eles fazem suas imagens encontrarem situações óticas e sonoras puras. Além dos citados nesse trabalho, Orson Welles, Federico Fellini, Luchino Visconti, Hans-Juergen Syberberg, Andrei Tarkovsky, Jean Renoir e muitos outros pensadores no cinema moderno que Deleuze utiliza para desenhar seu panorama da imagem-tempo. Os opsignos e sonsignos erigidos por esses pensadores são apresentações diretas do tempo, no qual há então toda uma ruptura com o cinema orgânico. A ligação entre o tempo em sua apresentação indireta e as situações sensório-motoras está comprometida. Um novo mundo de imagens é erigido; a imagem-tempo está livre de qualquer determinação motriz.

Todo o desmoronamento do esquema sensório-motor remete ao modelo do visionário, ou melhor, do vidente em uma espécie de delírio. O vidente se apresenta como uma personagem que faz do insuportável visível, do intolerável do mundo. Mesmo que pela capitulação do ordinário cotidiano que o precede. Nasce uma articulação entre tempo e pensamento; as situações óticas e sonoras fundam o plano de um regime de imagens cuja característica fundamental é dar sensibilidade a essa articulação. O essencial é isso, daí que nasce a vontade deleuzeana em buscar um correlato dessa imagem ótico-sonora, daí que se encaminha o conceito fundamental de cristal do tempo.

6 OS CRISTAIS DO TEMPO

6.1 O grande circuito: a imagem-lembrança e a imagem-sonho

A classificação e o inventário das imagens envolvidos nos dois livros do filósofo Gilles Deleuze que se dedicam diretamente ao cinema nos mostra que cada imagem é cercada por um mundo e que possuem leis próprias. Vimos no caso da imagem orgânica, mundos da percepção, mundos da afecção e o ápice da motricidade com mundos da ação. Cada um com regimentos e esquemas específicos. Entretanto, Deleuze almeja alcançar mundos mais complicados e talvez até de maior dificuldade de acesso. A imagem-tempo também possuirá seus mundos e Deleuze se empenha em sua classificação. Será preciso para concluirmos esse trabalho, entendermos como a crise da imagem-ação e o surgimento das situações óticas e sonoras levam Deleuze à classificação de novos mundos que contemplem o par tão fundamental na obra do pensador em questão: atual/virtual.

Inicialmente, encontramos em Deleuze a distinção entre mundos mnemônicos e mundos oníricos e, por fim, os mundos propriamente cristalinos. Se nos mundos orgânicos trabalhamos a tendência ao movimento pelo aparelho sensório-motor, indicado por Deleuze, resta-nos, finalmente, expor os novos automatismos contidos nesses mundos autônomos do tempo.

A partir da definição das imagens óticas e sonoras puras, Deleuze vai debruçar-se sobre a relação do tempo com essas imagens por meio dos circuitos que se formam. Por meio dessa imagem que dá acesso e possibilidade sensível ao tempo. Qual a relação dos videntes, dos visionários do cinema moderno com a *perpétua fundação do tempo*? Com efeito, a menor parte da resposta dessa questão, que se tornou fundamental ao sentido dessa dissertação, se efetua quando se afirma que esse tipo de vidente está erigindo visões no interior do inerente irromper do tempo, ou da experiência limítrofe em que ele possibilita.

É preciso trabalhar a extração deleuzeana de Bergson em suas teses acerca da memória e do tempo. No regime da imagem-movimento, os prolongamentos motores contidos nos organismos a partir da percepção detalham

reconhecimentos habituais. Desse modo, reconhece-se costumeira e automaticamente sob a égide da nossa tendência à ação. De outra forma, um novo tipo de reconhecimento é definido por Deleuze exatamente quando se desiste do prolongamento motor do movimento das imagens. Com o reconhecimento atento não estamos mais com o esquema do sensorio-motor onde se encadeava movimento a partir de uma retenção interessada e subtrativa. Esses movimentos do reconhecimento habitual se baseiam basicamente em um utilitarismo. A imagem interferente aparece e o organismo prepara mediatamente a devolução do movimento pelos mecanismos motores que se acumularam na constituição de todo o aparelho.

Inversamente, por mais que a imagem ótica pura não passe de uma descrição, e se refira a uma personagem que não sabe mais ou não pode mais reagir à situação, a sobriedade dessa imagem, a raridade do que retém, linha ou mero ponto, 'fragmento mínimo sem importância', sempre elevam a coisa a uma singularidade essencial, e descrevem o inesgotável, remetendo sem fim a outras descrições. Portanto, é a imagem ótica a verdadeiramente rica, ou 'típica'. (DELEUZE, 1990, p. 61).

Segundo Deleuze, a imagem direta do tempo expostas com as situações óticas e sonoras alcançadas pelo cinema moderno arrasta consigo um princípio de indiscernibilidade. Nele, real e imaginário tornam-se indiscerníveis. Eis o que constitui o elemento central das novas descrições; que difere formalmente das narrações contidas essencialmente no cinema clássico.

Os videntes constituem um cinema do tempo, da *imagem pensante* como diz o próprio Deleuze. E se a imagem não se prolonga em um movimento automático a partir do reconhecimento atento, ela entra inicialmente em uma relação com uma imagem-lembrança. Essa é a primeira grande extração que Deleuze realiza da obra *Matéria e memória* acerca do reconhecimento atento. Posteriormente, veremos um estatuto de insuficiência para essa imagem em assegurar o princípio de indiscernibilidade nas imagens diretas do tempo.

No filme *Europa 51* de Roberto Rossellini, no momento em que a protagonista diz pensar estar vendo condenados ao se referir aos operários da fábrica ela faz da fábrica uma nova descrição em relação ao objeto fábrica, ou melhor, ela substitui –apagando – o objeto fábrica pela sua surpreendente descrição. Cria-se um circuito em que há o movimento de apagar o objeto e de criá-lo; é essencialmente um duplo movimento. Nesse circuito, tal como proposto

por Bergson e retrabalhado por Deleuze, vemos o duplo movimento das descrições que oferece planos consecutivos “se anulando, se contradizendo, se retomando, bifurcando vão constituir a um só tempo as camadas de uma única e mesma realidade física, e os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito” (DELEUZE, 1990, p. 62).

Na medida em que emergem as situações óticas e sonoras, não só a descrição recria o objeto como também estabelece circuitos cada vez mais vastos com os quais ele pode conectar. Essa é a principal característica das visões desse novo vidente do cinema moderno. Aí que o espírito se quebra e não pode mais seguir sua motricidade habitual, pois essas visões lançam o espírito a camadas mais profundas da realidade em que a memória se expande em vastos circuitos.

O que temos nessa negativa de encadeamentos motores é a descrição que monta situações óticas e sonoras puras. Vemos uma imagem atual, que ao não se instaurar no regime do reconhecimento automático, forma um circuito encadeando-se com uma imagem virtual. Para Deleuze, há neste momento, o surgimento de uma nova subjetividade. Se no regime orgânico a subjetividade encontrava seus aspectos materiais em uma identificação com o movimento automático do mundo, agora a subjetividade está remetida a temporalidade e ao espiritual. Percebemos cada vez mais o esforço que Deleuze exerce ao conduzir sua questão e entranhar-se na cisão entre imagem atual e a imagem virtual.

No cinema, o flashback é uma forma de percorrer um território de lembrança para atestar o inexorável do presente. O flashback é a imagem-lembrança em sua relação com a imagem atual. Para Deleuze, a insuficiência da imagem-lembrança em relação à pretensa definição da subjetividade implicada nas descrições e na vidência é determinada pela impotência em restituir o passado em uma dimensão maior. Não é capaz de nos dar a possibilidade de apreender sensivelmente o tempo como forma pura, o que é o essencial das situações óticas e sonoras puras. O flashback e a imagem-lembrança se limitam a “representar o antigo presente que o passado foi”. Em Deleuze, a concepção do tempo puro afirma um tempo não cronológico que se distende a cada momento em presente e passado: presente que passa e passado que se conserva. O

passado se preserva em si como passado geral e convive com o presente que foi. As situações óticas e sonoras no cinema moderno formam a efetivação dessa noção de tempo aplicada à arte.

O cinema é uma espécie de operador de visibilidade do tempo, de seu fundamento oculto: o tempo emancipado de determinações cronológicas. O pensamento deleuzeano afirma um passado que difere radicalmente de qualquer existência psicológica. Nesse contexto de criação e pensamento, o cinema das descrições, das situações óticas e sonoras, terá sua imagem correlata nas puras virtualidades; e não na imagem-lembrança. Existe uma submissão da lembrança ao se atualizar que remete às exigências do presente. Ela só pode fornecer ao presente uma apresentação do passado como antigo presente. Tanto a imagem-lembrança quanto o procedimento de flashback não dão conta das puras virtualidades que a imagem cinematográfica moderna cunhou como modelo de composição. Em Bergson, o virtual que Deleuze trabalha vem expresso sob o nome de *lembrança pura*.

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado para o presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa na percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura (BERGSON, 1999, p. 280).

Curiosamente, com os fracassos da imagem-lembrança, quando a memória se confunde e não se atualiza, que se tem o correlato da imagem ótico e sonora. Assim, como não conseguimos alcançar a lembrança, o prolongamento automático fica comprometido e a imagem atual, a percepção presente, não se encadeia no esquema sensório-motor. Não se encadeia também com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer a relação com o atual. Entra antes em relação com elementos automaticamente virtuais, a experiência fica aberta aos sentimentos de *déjà vu* por exemplo.

Outra imagem que Deleuze trabalha o sentido, pela face temporal através de seu fracasso, é a imagem-sonho. Por um lado, quem sonha está distante da realidade sensório-motora e de seus encadeamentos habituais. Por outro, não se define pelo circuito do reconhecimento atento e as atualizações do par percepção-lembrança. Quando dormimos, a percepção encontra-se subsistindo em

condições alteradas. É comum adicionarmos ao sonho elementos influentes à nossa percepção, que ao acordar são claramente identificados. Geralmente essa reconstituição nos traz surpresa pelo tamanho das relações alcançadas. Nesse caso, está contemplada a noção que Deleuze liga ao sonho: como uma anamorfose capaz de produzir vastos circuitos. Pois, as imagens oníricas formam-se e prosseguem rápida e instavelmente em um número tão grande quanto se queira.

No cinema é comumente encontrado esse tipo de imagem. Deleuze não diz que sua efetuação técnica distingue dois polos. O uso de fusões, movimentos de câmeras efeitos de manipulação em laboratórios, superimpressões, enfim abstrações e efeitos especiais manipulando a imagem caracteriza um polo simplificado de afirmação do sonho no cinema. E outro polo que mantém a concretude das imagens e dos objetos contidos, mas que pela montagem alcança um desprendimento onírico.

Mas, seja qual for o polo escolhido, a imagem-sonho obedece à mesma lei: um grande circuito no qual cada imagem se atualiza na seguinte, a fim de eventualmente retornar à situação que lhe deu início. Da mesma forma que a imagem-lembrança ela também não assegura, portanto, a indiscernibilidade do real e do imaginário. A imagem-sonho está submetida à condição de atribuir o sonho a um sonhador, e a consciência do sonho (o real) ao espectador. (DELEUZE, 1990, p. 75).

Há na imagem-sonho uma imperiosa distinção entre o que é do domínio do sonho e o que é do domínio do real. Nos filmes se tem quase sempre uma espécie de aviso anterior ou posterior avisando que se trata de uma dimensão onírica. Assim, as virtualidades se atualizam em função de um presente. Não compartilham, como a imagem-lembrança, elementos com os quais as imagens óticas e sonoras puras se compõem.

Deleuze chega ainda a se questionar acerca da questão do devaneio, de sonhar acordado, um delírio pelo mundo. Ele diz que a imagem, nesse caso, não entra em relação com imagens-sonhos ou com imagens-lembranças, mas segue com o movimento do mundo. A personagem também não está em seu encadeamento motor, porém o mundo supre a falência dela. “A estrada não é deslizante sem deslizar sobre ela mesma. A criança aterrorizada não pode fugir ante ao perigo, mas o mundo se põe a fugir por ela e a leva consigo, como uma esteira móvel” (DELEUZE, 1990, p. 76). O mundo apodera-se do movimento

impossibilitado, porém se torna o limite do grande circuito da imagem-tempo. Há sim a presença do virtual, mas nos oferece propriamente uma situação ótica e sonora pura. Há uma tendência à espacialização pela influência do movimento do mundo. Entretanto, Deleuze vai reivindicar um circuito menor; o menor circuito da imagem-tempo para de fato encontrar o correlato das imagens óticas e sonoras. Finalmente, o regime cristalino.

6.2A imagem-cristal e o menor circuito

Se as imagens óticas e sonoras puras, também chamadas por Deleuze de *opsigno* e *sonsignos*, constituem a imagem despreendida dos seus prolongamentos motores, a imagem-cristal, segundo Deleuze, fornece o núcleo de suas composições. Os *opsigno* e *sonsignos* ora expõem a imagem atual em sua comunicação com as imagens-sonhos, imagens-lembrança e até mesmo com o movimento de arrasto do mundo; ora expõem, pelo circuito mais estreito formado pela imagem atual e a imagem virtual, seu verdadeiro componente de gênese. O grande circuito corresponde a camadas gradualmente mais profundas da realidade em atualização, demonstrando uma insuficiência para oferecer um correlato para as imagens óticas e sonoras puras.

A imagem-cristal possui enorme importância na taxonomia deleuzeana, pois carrega o ponto coalescente entre a imagem atual e virtual. Nela, a imagem-atual aparece com seu duplo contíguo, as virtualidades estão coladas a ela. “A relação do atual com o virtual constitui sempre um circuito, mas de duas maneiras: ora o atual remete a virtuais como a outras coisas em vastos circuitos, onde o virtual se atualiza, ora o atual remete ao virtual como a seu próprio virtual, nos menores circuitos onde o virtual cristaliza com o atual” (DELEUZE, 1998, p. 179).

A estrutura cristalina da imagem-tempo constitui o componente de indiscernibilidade que a imagem moderna do cinema instaura. A diferença dessa estrutura para os chamados grandes circuitos da imagem-tempo reside no fato de que o virtual passa a ser o duplo indiscernível do atual. O virtual não se atualiza em outra imagem como no grande circuito.

Os virtuais comunicam-se imediatamente por cima do atual que os separa. Os dois aspectos do tempo, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva, distinguem-se na atualização, tendo simultaneamente um limite inassinalável, mas intercambiam-se na cristalização até se tornarem indiscerníveis, cada um apropriando-se do papel do outro. (DELEUZE, 1998, p. 179).

A questão da composição da indiscernibilidade contida na cristalização da imagem não pode ser entendida em uma dimensão subjetiva. Não se trata de uma confusão mental. É preciso distinguir o que está em questão quando se afirma uma indiscernibilidade entre real e imaginário. Deleuze, no livro *Conversações*, explica que a noção de imaginário não lhe importa diretamente porque ela não define nada. Sua importância está no fato de se relacionar com o real de modo em que haja uma troca constante e uma indiscernibilidade entre atual e virtual. A indiscernibilidade não se dá sob qualquer subjetividade, ao contrário, ela possui um caráter de independência do espírito, se constitui até por um tipo de objetividade. Pode-se sublinhar o indiscernível além da relação entre real e imaginário, também entre presente e passado, atual e virtual. O tempo é que está em questão nessas distinções.

A distinção entre o virtual e o atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando ele avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, isto é, por um suposto movimento numa única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa, que define o atual. Mas o virtual aparece por seu lado num tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento numa direção única. Eis por que o virtual é "efêmero". Mas é também no virtual que o passado se conserva, já que o efêmero não cessa de continuar no "menor" seguinte, que remete a uma mudança de direção. O tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direção é também o mais longo tempo, mais longo do que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direções. O presente passa (em sua escala), ao passo que o efêmero conserva e conserva-se (na sua escala). (DELEUZE, 1998, p. 178).

O filme *O Ano Passado em Marienbad* apresenta uma relação temporal que marca a impossibilidade de uma completa atualização pelo indiscernível. Qualquer indagação do tipo *o que se passou?* dificulta o acesso às relações problemáticas do filme. O encontro das personagens baliza o contato com o tempo puro. Temos descrições que afirmam que elas se conheceram no ano anterior e viveram uma história intensa, ao mesmo tempo em que outra descrição mostra como nunca se encontraram. O que verdadeiramente se passou? Quando assistimos ao filme oscilamos sobre os eventos e temos certeza de que uma sempre mente. As descrições tem a própria validade do evento. Não se remonta a sucessão dos fatos, essa tentativa habitual se torna extremamente irritante (talvez

no mesmo grau que os filmes da *nouvelle vague* francesa). Nesse jogo descritivo fabulador, torna-se claro a simultaneidade de presentes. A mulher hospedada com seu marido encontra seu amante de um ano atrás. O pseudoamante, mentiroso, encontra uma mulher casada que ele nunca viu e lhe conta estranhas histórias. Temos um cristal. O fato é que Robbe-Grillet, que assina o roteiro do filme, mas dividiu a função de direção autoral, é declaradamente um teórico das descrições e do tempo²⁹. Robbe-Grillet e Resnais fizeram duas personagens que traçam uma complexa figura memorial. Além de duas memórias que se alternam e se chocam; há saltos entre diferentes presentes. Deleuze chama de pontas de presentes e posteriormente trabalha a concepção de lençóis de passado. No caso dessa última definição topológica, cada estrato correspondente ao lençol de passado de uma personagem arrasta a outra e inventa uma visibilidade pelo par atual e virtual. Deleuze chega a afirmar que todo o hotel que abriga as descrições do encontro se mostra um cristal puro.

Deleuze reclama a imagem especular como passagem da troca permanente do pequeno circuito. A imagem especular é virtual em relação ao seu duplo atual captada pelo espelho. Este pode nos oferecer o justo ponto de coalescência entre atual e virtual. O cinema tem recorrentes investidas na utilização da imagem especular, não significa dizer que necessariamente teremos uma imagem-cristal sempre que se utilizar do artifício espelho. Porém, segundo Deleuze, em *A Dama de Shanghai*, Orson Welles instaura pela sequencia clímax, que se tornou célebre, do tiroteio final na casa de espelhos, o ápice do princípio de indiscernibilidade da imagem-tempo. Há ali uma imagem-cristal perfeita por meio da multiplicidade determinada pelos espelhos. Para morrerem, antes é preciso quebrar todos eles e só então matarem-se. No espelho temos acesso à contínua proliferação, à troca ininterrupta da indiscernibilidade entre atual e virtual. Suas superfícies refletoras formam uma imagem mútua.

Ainda com relação ao pequeno circuito, o fenômeno chamado de *déjà vu* expressa uma experiência de tempo que não tem nada de passado como lembrança de um antigo presente que passou. Esse *já visto* tem a importância de revelar o presente atual e o passado virtual numa relação singular de troca.

²⁹Cf. ROBBE-GRILLET, 1986.

Temos uma espécie de recordação impessoal. Temos a evidência de que “assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos lembramos lá onde elas passaram, no tempo, e tanto num caso como no outro saímos de nós mesmos. A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo” (DELEUZE, 1990, p. 122).

A *lembrança pura* que Bergson trabalhou, ou a imagem virtual deleuzeana, não se define por um estado psicológico ou qualquer consciência. Sempre há o risco de confundirmos com imagens-lembrança e imagens-sonho, porém nossa atenção deve girar em torno da função de novo presente que a imagem virtual em estado puro possui. A imagem virtual não tem qualquer necessidade de atualização, visto que ela se localiza propriamente como duplo correlativo da imagem atual.

Do atual deve-se entender seu estatuto de presente, mas atrelado à mudança, à passagem. Ele torna-se passado “quando já não o é”, ou seja, há uma necessidade de mudança ou passagem para o passado ao mesmo tempo em que é presente. A dificuldade reside em conceber, distintamente de nosso hábito de *cronologização*, o tempo como uma imagem que “é presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo em que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais ele coexiste com o presente que foi”³⁰. Aí que se encontra a relação especular, entre a imagem atual presente e a imagem virtual contemporânea.

A descrição cristalina dá visibilidade aos desdobramentos do tempo, à diferenciação própria da vida, não ao curso empírico do tempo. Fellini, em *Amarcord*, apresenta uma turma de crianças onde se identificam vários tipos de alunos: os tímidos, os implicantes, o estudioso, etc. a força de atração daquelas imagens não se estabelece por uma de autobiografia, de uma lembrança do autor, mas reside no fato de Fellini lançar suas imagens na lembrança pura. A infância que nos habita temporalmente. Deleuze reclama Fellini como o autor que mostra a criança contemporânea dos idosos, dos adultos...

³⁰Idem, p.99.



Figura 1 – 3º Esquema de Bergson (DELEUZE, 1990).

Deleuze desenha o seguinte esquema para ilustrar como o presente remete a uma cisão fundamental em direções heterogêneas. O tempo presente se lançando ao futuro e caindo no passado ao mesmo tempo

Nesse esquema, vemos a cisão do próprio cristal. Este não é o próprio tempo, mas o que podemos ver dele. Deleuze diz que é o *jorro da vida* em uma troca perpétua entre duas imagens distintas, atual e virtual. Temos no cristal a modulação da diferenciação, “um perpétuo Se-distinguir, distinção se fazendo”. Infundável desdobramento criador. Essa troca infundável que o cinema erige com suas descrições por meio de situações óticas e sonoras, garante a porção sensível do regime cristalino.

O essencial se localiza na insistência deleuzeana que expressa o cristal pela coexistência e contemporaneidade de duas temporalidades necessariamente heterogêneas. O par atual/virtual traz a marca de bifurcação perpétua do tempo. No caso do cinema da imagem-tempo, pode-se afirmar que houve uma transformação de imagens narrativas para imagens que estão mais próximas de uma identificação com devires.

O intolerável, as perambulações, os tempos mortos, e inúmeros procedimentos adotados pelo cinema moderno que abandonaram o tempo como sucessão (que submete o tempo ao movimento) constituem uma profunda valorização do tempo de maneira direta.

Curiosamente, o cinema foi uma companhia que Deleuze conquistou e que proporcionou difíceis arrolamentos filosóficos; genuinamente, houve o preenchimento do caráter de história de pensadores na história do cinema por ele trabalhada; preenchimento que ele ambicionava declaradamente desde as primeiras páginas de *A imagem-movimento*. A imagem-cristal tem um caráter de mudança radical em relação à imagem sensório-motora. Mudança em que o tempo não decorre do movimento, mas talvez o contrário.

Deleuze ainda qualifica quatro estados do cristal relacionando com os cineastas Max Ophuls, Federico Fellini, Jean Renoir e Luchino Visconti e ainda detalhar o chamado germe da imagem-cristal, que não será abordado³¹. A temporalização do cinema efetuada coletivamente a partir do pós-guerra abre para Deleuze uma potente relação entre imagem e pensamento por onde pretendemos seguir.

³¹ Para justamente concluir por meio da problematização da noção de vidência e pensamento.

CONCLUSÃO

Não existirá de um lado o cinema que represente a vida e de outro aquele que represente o funcionamento do pensamento. Pois, cada vez mais, a vida, aquilo que chamamos de vida, vai se tornar inseparável do espírito. Um certo domínio profundo tende a aflorar à superfície. O cinema, melhor que qualquer outra arte, é capaz de traduzir as representações desse domínio, pois a ordem estúpida e a clareza habitual são suas inimigas (Antonin Artaud, Linguagem e vida).

O cinema faz uso recorrente da utilização de fenômenos, tais como, delírio, amnésia, hipnose, sonambulismo, sonho, pesadelo, alucinação. Deleuze via a apropriação desses temas pelo cinema europeu como uma vontade de ruptura com realismo americano da imagem-ação – Este que ainda hoje continua sendo exportado industrialmente por uma *agressiva* cadeia mundial de entretenimento. Segundo Deleuze, o cinema Europeu se deu conta de que esse eixo temático de abordagem facilitava a condução para “atingir um mistério do tempo, de unir a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma ‘subjetividade automática’, em oposição à concepção demasiado objetiva dos americanos” (DELEUZE, 1990, p. 71).

O jorrar do tempo, tal como exposto por Deleuze, deve ser apreendido pelo que se vê no cristal. O potente lado da vida na face não orgânica aparece em sua troca e pela cisão das duas imagens, atual e virtual, que o constituem. Vimos todo o movimento do universo como cinema, como também, uma aberração do próprio movimento que desemboca na apresentação direta do tempo. Por um lado, o movimento encontrou a vida através da constituição do intervalo entre imagens; deu-se início ao desenvolvimento das imagens sensório-motoras que recobrem até nossa consciência. Deleuze fez a ligação entre o movimento do mundo englobando toda sua materialidade, da subjetividade com sua ligação essencial aos seus aspectos materiais, com momentos específicos da história do cinema. Ele identifica na imagem-movimento a formação e tendência aos automatismos motores e a constituição de reconhecimentos habituais. Por outro lado, por meio da apresentação direta do tempo recobre apontamentos para novos automatismos, da ordem e de perspectiva do espírito.

Contudo, desde muito cedo o cinema se defrontou diretamente com as questões do automatismo. O cineasta soviético Eisenstein, tanto em suas pesquisas teóricas quanto em seus filmes, encaminhava suas imagens na tentativa de se criar um choque tão violento que não fosse possível escapar de suas determinações. Se de certa forma, existe uma cadeia de publicitários, e porque não, de certos jornalismo, que se apropriaram desse direcionamento. Entretanto, as teses de Eisenstein encobrem algo mais essencial.

Produzir um choque pela composição dialética da montagem das imagens onde, pela síntese, se impusesse uma vibração inescapável às massas. O cinema soco é uma violência que supõe uma ausência de povo e um chamado do porvir, de uma forte tomada de consciência. Talvez se possa afirmar que a descoberta dos automatismos da imagem, sejam eles na imagem-movimento e imagem-tempo, recobre, em diferentes graus, uma relação do pensamento com o mundo. No caso da imagem-movimento, em uma relação sensório-motora do homem com o mundo. No caso da imagem-tempo uma relação com a ruptura do encadeamento motor e o encaminhamento para o alargamento da percepção e o contato com os cristais do tempo.

De fato, os filmes de Eisenstein não nos dão uma imagem direta do tempo, mas os caminhos que levaram esse pensador a atingir propriamente a *montagem de atrações* revelam, quem sabe, ou o fundamento da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, ou o maior ponto de contato entre ambas. As divergências implícitas entre os dois modelos de imagem são inúmeras, mas quero afirmar que elas se encontram somente na afirmação e efetivação da crença no mundo (por caminhos opostos ou completamente diferentes), de pertencimento à imanência³². Mesmo que gere resultados e automatismos diferentes e até mesmo concorrentes em certo sentido esse ponto de ligação entre a imagem orgânica e a imagem-tempo pode revelar algumas questões. Talvez, essa ínfima porção de ligação entre os dois modelos de imagem seja a garantia da possibilidade de se sair em qualquer variedade ou estágio da imagem-movimento (dos automatismos do esquema sensório-motor) para a imagem-tempo e sua falência motriz. “Entre a imagem-movimento e a imagem-tempo há

³² Até as ilusões transcendentais se constituem num campo de imanência, por que não o hábito?

muitas transições possíveis, passagens quase imperceptíveis, ou até mesmo mistas. Também não se pode dizer que uma valha mais que a outra, seja mais bela ou mais profunda” (DELEUZE, 1990, p. 322).

Certamente cabe todo tipo de especulação acerca de como seria reescrito o volume da imagem-movimento lançado antes da imagem-tempo, mas nos interessa mais as implicações de sua passagem em relação aos automatismos propostos. Seguramente encontraríamos essa abertura ou preparação para ruptura entre as imagens na percepção do olho *não humano* vertoviano da imagem-percepção, nas conjunções virtuais e singularidades de um *puro expressado* nos rostos de Dreyer da imagem-afecção (fora das coordenadas espaço- temporais), na repetição do tempo crônico de Buñuel na imagem-pulsão... além de na crise da imagem-ação efetuada por Hitchcock com a introdução da imagem mental. Porém, apesar de abrir para uma relação de ruptura não provê propriamente uma imagem-tempo, uma imagem dissociada da subordinação pelo movimento.

Vimos que nos centros de indeterminação, os aspectos materiais das imagens do universo levam até a constituição da subjetividade. Há um vínculo essencial de toda organicidade com a variação universal do mundo das imagens. Há um profundo vínculo entre o mundo e o homem, mas um vínculo apenas habitual das imagens interferentes e a tendência do aparelho à devolução do movimento. Como as imagens na quebra do encadeamento orgânico temos uma curiosa fórmula para promover a crença no vínculo rachado entre o homem e o mundo.

Inicialmente, pode parecer um contrassenso dizer que o cinema moderno, nascido no seio do pós-guerra e da situação assombrosa que a Europa enfrentava, deve ser remetido à “supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo”³³.

O autômato coletivo fabulado por Eisenstein por meio do choque, do soco no crânio com a montagem dialética, reclamava uma tomada de consciência

³³Idem, p. 226.

revolucionária e superior das massas. O fato é que depois do cinema a serviço do nazismo, da indústria de Hollywood e sua quantitativa nulidade de filmes, de toda a história do audiovisual como propaganda e manipulação de estado, enfim, de toda mediocridade que tenta fazer uso do dispositivo cinematográfico, chega-se a um compreensível descrédito nas questões levantadas pelo cinema enquanto arte das massas. Todo esse encaminhamento cometeu o abafamento dos ecos dessas antigas ambições do primeiro cinema.

Para Deleuze, essas antigas ambições de um autômato pensante assumem importância determinante quando retomadas por Artaud. Apesar de posteriormente desistir do cinema, durante um breve período de tempo em sua vida Artaud deu declarações que seguem no sentido de Eisenstein e ampliam seu raio de ação com um especial adendo. Deleuze alega esse encontro quando Artaud

Diz que o cinema é coisa de vibrações neurofisiológicas, e que a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer um pensamento [...]. O pensamento não tem outro funcionamento que seu próprio nascer, sempre a repetição de seu nascimento, oculto e profundo. Diz que a imagem tem, pois por objeto o funcionamento do pensar, e que este funcionamento é também o verdadeiro sujeito que nos traz de volta às imagens [...]. Artaud acredita numa adequação entre o cinema e a *escritura automática*, com a condição de compreender que a escritura automática não é de modo algum uma ausência de composição, mas um controle superior unindo pensamento crítico e consciente ao inconsciente do pensamento: o autômato espiritual. (DELEUZE, 1990, p. 200.)

Artaud segue a ambição eisensteiniana quando afirma que o motor do pensamento deve ser o choque; que deve existir uma espécie de monólogo interior que faz de nosso pensamento individual um elo para um pensamento realmente coletivo e, assim, para reproduzir o choque (*rachar os crânios*). A diferença entre traços do autômato espiritual projetado por Artaud e Eisenstein acontece pelo incremento de como o cinema dá a dimensão de um *impoder* que o pensamento tem. Deleuze afirma radicalmente que o cinema *nunca teve outro problema*. Para Deleuze, esse incremento dá início a toda uma reversão das conclusões de Eisenstein acerca da montagem e da concepção de todo. A questão do choque em Artaud vem pelo fato de que quando as imagens móveis se põem a funcionar e forçar substituir meus próprios pensamentos há uma documentação da *glória sombria e da profundidade do cinema*. O cinema se

mostra como agente de uma curiosa mumificação do autômato espiritual. A múmia daria conta do desmoronamento da tendência motora, da paralisia e petrificação: registro da impotência essencial de pensar... que é o pensamento.

A grandeza do cinema para Artaud é pensar sua força dissociadora. Sua força está no desencadeamento da múmia. Em dar visibilidade ao impoder do próprio pensar. Pois, a incapacidade em se fechar um todo satisfatório do que seja ele próprio aponta para uma região fora do pensamento, para o fato de que ainda não começamos a pensar. Aí está a grandiosidade da aberração do movimento, a promoção de uma suspensão do mundo que atesta as saídas do pensamento pela sua impossibilidade, por mais absurdo que pareça a princípio.

Se o autômato espiritual tornou-se homem fascista, foi em sua dimensão sensório-motora, pela ilusão de um todo fechado pela montagem. Se o autômato espiritual fundiu-se na realidade íntima do tempo, foi em sua constatação de algo impensável no pensamento. Essa constatação reflete uma confrontação do vidente com o intolerável do mundo, mesmo que na banalidade cotidiana. Com o esquema-sensório motor abalado, de tal forma que enxerga mais e melhor, o vidente é a múmia em relação à ação. Com o sensório-motor rachado o vidente está em uma posição psíquica diferenciada. Talvez não se possa nem falar em consciência aqui. Esse regime do autômato espiritual tem contato com um tempo puro pelo prisma cristalino, esse tempo que “*temos atrás da cabeça*”; o campo impensável ou impoder de pensamento que garante o pensamento. Temos então na relação dos cristais de tempo e do pensamento um registro de uma nova classe de autômatos, que em vez de agir, documentam o próprio impoder essencial do pensamento.

Deleuze consegue revelar em seus estudos sobre o cinema, na passagem entre a imagem-movimento para a imagem-tempo, a irrupção do sensível incondicionado como o ainda não pensado que apareceria como acontecimento criador. Aquela luta que a filosofia em sua história tem com a imagem. Deleuze a transforma em uma imagem do pensamento capaz de compor um ‘caosmos’ – ou composição rítmica –, sem renunciar ao movimento do acontecimento e às forças próprias de uma realidade imanente. (CANGI, 2007, p.93)

Para Deleuze, a mudança da montagem que concebe e arranja o todo em uma subordinação narrativa para a conquista do indiscernível das descrições demonstra a supressão de qualquer totalização pela imagem. Uma mudança de direção prol do fora que se insere nelas. “Mas estamos sempre rodeando a questão: criação cerebral ou deficiência do cerebelo? O novo automatismo não vale nada por si mesmo se não estiver a serviço de uma poderosa vontade de arte [...] original, já a definimos na mudança que afeta o próprio cinema: a substituição da imagem-movimento pela imagem-tempo” (DELEUZE, 1990, p 316).

Deleuze nos alerta que *o moderno* comporta o fato da descrença no mundo e nos acontecimentos: “o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. O cinema moderno quando deixa de ser ruim é capaz de religar a crença no mundo”³⁴. A múmia se constitui pelo sensório-motor em seu estado de frouxidão e dela se libera a constatação para crermos nesse mundo, pois temos o *ainda não* do pensamento: o intolerável, não mais localizado em injustiças de qualquer ordem, mas no mundo, no cotidiano. Eis ela, *imanência... uma vida*. Cinema. Plano de imanência.

Talvez seja o gesto supremo da filosofia: não tanto pensar O plano de imanência, mas mostrar que ele está lá, não pensado em cada plano. O pensar desta maneira, como o fora e o dentro do pensamento, o fora não exterior ou o dentro não interior. O que não pode ser pensado, e toda via deve ser pensado, isto que foi pensado uma vez, como Cristo encarnou-se uma vez, para mostrar desta vez a possibilidade do impossível. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.79).

³⁴Idem, p 207.

FILMOGRAFIAS

BUÑUEL, Luis. **O anjo exterminador**. México, 1952.

DE SICA, Vittorio. **Umberto D.** Itália, 1952.

_____. **Ladrões de Bicicleta**. Itália, 1948.

DREYER, Carl T. **A Paixão de Joana d’Arc**. França, 1928.

FELLINI, Federico, **Amarcord**, Itália 1973.

_____. **E La Nave Va**. Itália, 1973

GANCE, Abel. **Napoleão**. França. 1927.

GRIFFITH, David W. **Intolerância**. EUA, 1916.

_____. O nascimento de uma nação. EUA, 1915.

HITCHCOCK, Alfred. **Festim diabólico**. EUA, 1948.

_____. A Tortura do Silêncio. EUA, 1953

_____. **Janela indiscreta**. EUA, 1954.

_____. **Homem errado**. EUA, 1956.

OZU, Yasujiro. **Pai e Filha**. Japão, 1949.

RENOIR, Jean, **A grande ilusão**. França.1937.

RESNAIS, Alain e Robbe-GRILLET, Alain. **O Ano passado em Marienbad**.
França, 1961.

ROCHA, Glauber. **Terra em Transe**. Brasil, 1967.

_____. Deus e o diabo na terra do sol. Brasil, 1963.

ROSSELLINI, Roberto. **Alemanha Ano Zero**. Itália, 1948.

_____. **Europa 51**. Itália, 1952.

_____. **Stromboli**, Itália. 1950.

SCORSESE, Martin, **Taxi Driver**. EUA, 1976.

STROHEIM, Erich Von. **Ouro e maldição**, EUA, 1924.

EISENSTEIN, Sergei. **O Encouraçado Potemkin**, URSS, 1925.

_____. **A greve**. URSS, 1924.

_____. **Outubro**. URSS, 1927.

SYBERBERG, Hans-Juergen, **Hitler**, Alemanha.1935.

TARKOVSKY, Andrei, **O espelho**. URSS. 1974.

_____. **Stalker**. URSS. 1979.

VERTOV, Dziga. **O homem com a câmera**. URSS. 1929.

VISCONTI, Luchino, **Obsessão**. Itália, 1943.

WELLES, Orson. **Cidadão Kane**. EUA, 1941.

_____. **Verdades e mentiras**. EUA, 1974.

ZINNERMANN, Fred. **Matar ou Morrer**. EUA, 1952.

REFERÊNCIAS

ALLIEZ, Eric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo Ed. 34. 2000.

ALMEIDA, Júlia. **Estudos Deleuzeanos da linguagem**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

ARÊAS, James. **Bergson: a metafísica do tempo**. In: _____. **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar , 2003.

_____. **Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze in Imagens da imanência**. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2007.

_____. David Lynch: entre o afeto e a ação. Nota sobre a Imagem-pulsão em Deleuze in: _____. O que nos faz pensar. **Cadernos do Dep. De Filosofia** da PUC-RIO, 2003.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BADIOU, Alain. **Deleuze: o clamor do ser**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

_____. **O cinema da crueldade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELLOUR, Raymond. **Entre imagens: foto, cinema, vídeo**. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: SENAC, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2.ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A energia espiritual**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANGI, Adrián. **De Bergson a Deleuze**. Do mecanismo cinematográfico do pensamento como ilusão mecanicista à imagem do pensamento através do cinematógrafo in **Imagens da imanência**. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DANEY, Serge. **La rampe**. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Cinema 1**: a imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**, 1972 – 1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Francis Bacon**: logique de la sensation. Paris: Éditions de la Différence, 1996.

_____. **L'île déserte et autres textes**. Paris: Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles ;GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil Platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FAHLE, Olivier ;ENGELL, Lorenz (dir.). **Le cinema selon Deleuze**. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Teatrum filosoficum**. Tradução de Jorge Barreto. São Paulo: Landy, 2000.

- FOUCAULT, Michel. **Ariadne enforcou-se**. In: MOTTA, Manoel Barros da. Ditos & Escritos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. Tradução de Danielle Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUATTARI, Félix. **L'inconscient machinique**: essais de schizo-analyse. Paris: Recherches, 1979.
- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze**: um aprendizado em filosofia. Tradução de Sueli Cavendish. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LACOTTE, Suzanne Hême de. **Deleuze**: philosophie et cinéma. Paris: L'Harmattan, 2001.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos S.A, 1971.
- MARRATI, Paola. Gilles Deleuze: Cinéma et Philosophie. Paris: PUF, 2003.
- PEIRCE, Charles. **Semiótica**. 3. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- RENOIS, Jean. **Pierre-Auguste Renoir, meu pai**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Minuit, 1986.
- SCHOPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. São Paulo: Edusp, 2004.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006. (Coleção Arte e Filosofia.)
- VERTOV, Dziga. **Nascimento do Cine-Olho**. In: _____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

SCHÉRER, René. **Regards sur deleuze**. Paris: Kimé, 1998.

ZOLA, Émile. O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze**: une philosophie de l'événement. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

_____. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.