

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH
Escola de Comunicação – ECO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – PPGCOM

MARCELO CARVALHO DA SILVA

DO UNIVERSO MAQUÍNICO À IMAGEM OCULTA DO CINEMA:
construção e caracterização da imagem-perceptual no sistema de
imagens do cinema em Gilles Deleuze

RIO DE JANEIRO
Novembro de 2014

Marcelo Carvalho da Silva

**DO UNIVERSO MAQUÍNICO À IMAGEM
OCULTA DO CINEMA: construção e
caracterização da imagem-perceptual no
sistema de imagens do cinema em Gilles
Deleuze**

Volume único

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas)

Orientadora Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes Oliveira

Rio de Janeiro
Novembro de 2014

Silva, Marcelo Carvalho da.

Do universo maquínico à imagem oculta do cinema:
Construção e caracterização da imagem-perceptual no
sistema de imagens do cinema em Gilles Deleuze/ Marcelo
Carvalho. Rio de Janeiro, 2014.

337 f.

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),
Escola de Comunicação (ECO), 2014

Orientadora: Ivana Bentes Oliveira

1. Deleuze. 2. Imagem. 3. Imagem-perceptual. 4. Cinema.
5. Lumière. I. Bentes Oliveira, Ivana (Orientadora).
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de
Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura. III. Título.

Marcelo Carvalho da Silva

**DO UNIVERSO MAQUÍNICO À IMAGEM
OCULTA DO CINEMA: construção e
caracterização da imagem-perceptual no
sistema de imagens do cinema em Gilles
Deleuze**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas)

Aprovada em: Rio de Janeiro, 25 de novembro de 2015.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes Oliveira (orientadora)
Doutora pela ECO/UFRJ. Prof^a ECO/UFRJ

Prof^o. Dr. Henrique Antoun
Doutor pela ECO/UFRJ. Prof^o ECO/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos
Doutora pela ECA-USP. Prof^a ECO/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Andrea França Martins
Doutora pela ECO/UFRJ. Prof^a PUC-RJ

Prof^o. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Doutor em Filosofia pela UFRJ. Prof^o UFF

Aos que acreditam na imagem, como o personagem do cineasta vivido por John Malkovich em Al di là delle nuvole (Beyond the clouds/Além das nuvens, 1995, de Michelangelo Antonioni e Wim Wenders).

AGRADECIMENTOS

A lista de agradecimentos, evidentemente, seria longa e enfadonha. E é preciso, sempre que possível, primar pela concisão.

Em primeiro lugar, aos meus orientadores na Escola de Comunicação (ECo/UFRJ), prof^a Ivana Bentes Oliveira no doutorado e prof^o Maurício Lissovsky no mestrado. Sempre pacientes e compreensivos com as minhas inúmeras falhas. Admiração pela inteligência de ambos.

Às agências de fomento CNPq e Capes pelas bolsas concedidas. A Capes também pela bolsa de doutorado sanduíche.

Ao PPGCom da ECo por ter-me aceito. A coordenadora do PPGCom à época de minha defesa, prof^a Ana Paula Goulart, pela compreensão. Aos funcionários da Secretaria do PPGCom – os atuais e aqueles que já não estão mais ali – que nunca me deixaram na mão.

Aos professores da ECo, pela oportunidade da convivência, amizade e abertura de mundo que me proporcionaram. Às bancas, a esta em primeiro lugar. Aos meus amigos da pós, companheiríssimos. Aos meus alunos pelo que me ensinaram.

À minha família amalucada, em especial às crianças Gustavo, Roberta, Priscilla, Marina, Pablo...

A mim, por saber suportar-me.

E à minha esposa, Carla, com quem já partilhei tanto, muito obrigado.

“De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento – estralo de ouro:
pedrinha de ouro. E conheci o que é socorro.”

“(…) as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo
pulo fino de sem ver se dar – a sorte momentânea, por cabelo por um fio, um clim de
clina de cavalo.”

João Guimarães Rosa/Riobaldo, *Grande sertão, veredas* (livrovertigem incabível).

RESUMO

CARVALHO, Marcelo. **DO UNIVERSO MAQUÍNICO À IMAGEM OCULTA DO CINEMA: construção e caracterização da imagem-perceptual no sistema de imagens do cinema em Gilles Deleuze**. Rio de Janeiro, 2014. Tese para o Doutorado em Comunicação e Cultura – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

Em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze reitera no cinema o conceito bergsoniano de “imagem”. O cinema seria instaurado por um intervalo de movimento na matéria fluente e objetiva, “opacidade” que revela a luz, antes ininterrupta. É a mesma operação pela qual Henri Bergson define o ser vivo. Tanto o intervalo do cinema, quanto da matéria viva, se dariam sobre um plano de imanência, instância impensável, mas necessariamente construída.

Ainda nos livros do cinema, Deleuze suscita uma dimensão da ciência dos signos que, ao contrário da semiologia de extração linguística, e mesmo da semiótica peirceana, não seria tributária a qualquer aspecto linguístico. Uma semiótica depurada de condicionantes linguísticos fundada no cinema, nas imagens-movimento e nas imagens-tempo, matéria sinalética e não linguisticamente formada. Deleuze retoma, assim, as proposições de Pier Paolo Pasolini para o cinema.

Este é o fundo onde procuramos pela imagem-perceptual, imagem que surge no cinema após a instauração do intervalo de movimento, entre o plano de imanência e a constituição da imagem-percepção. É por Bergson que se chega à dimensão anterior ao humano (no primeiro capítulo de *Matéria e memória*) e à formulação material da imagem, longe da qualquer concepção representativa.

Uma imagem ainda quente, a imagem-perceptual, que surpreendemos nos grandes filmes curtos de Lumière: descobrimos nestes filmes não o realismo das imagens, nem uma nova forma de representação, mas o salto da imagem bergsoniana da matéria acentrada para o cinema.

Palavras-chave: Deleuze ; Imagem ; Imagem-perceptual ; Cinema ; Lumière.

ABSTRACT

CARVALHO, Marcelo. **FROM MACHINIC UNIVERSE TO THE OCCULT IMAGE OF CINEMA: construction and characterization of perceptual-image in Gille Deleuze's image system in cinema**. Rio de Janeiro, 2014. Tese para o Doutorado em Comunicação e Cultura – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

In *The movement-image* and *The time-image*, Gilles Deleuze reiterates the Bergsonian concept of “image” in cinema. Cinema would be established by an interval of movement in fluent and objective matter, opacity revealing light previously uninterrupted. Likewise, Henri Bergson defines living being. The interval of cinema as much as live matter would be given upon a plane of immanence, inconceivable instance yet necessarily produced.

In the books on cinema, Deleuze engenders a science of signs which would not be related to any linguistic aspect, unlike linguistic semiology and even Peirce's semiotics. Semiotics free from linguistic determinants founded in cinema, in image-movement and image-time, signaletic matter founded non-linguistically. Thus Deleuze revives Pier Paolo Pasolini's propositions for cinema.

From this background, we aim at perceptual-image, an image that emerges after the inauguration of the interval of movement in cinema, between the plane of immanence and the constitution of perception-image. Through Bergson's propositions we reach the dimension before living being (in the first chapter of *Matter and memory*) and the formulation of matter image, away from any form of representative conception.

The perpetual-image, an image still fresh that we observe in Lumiere's great short films: we discover in these films not the realism of images, nor a new form of representation, but a leap of the Bergsonian image of non-central matter.

Keywords: Deleuze ; Image ; Perceptual-Image ; Cinema ; Lumière.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| introdução. Televisão, controle, autômatos, processos de subjetivação. | |
| Delimitações gerais | 15 |
| i. Considerações iniciais | 15 |
| ii. De uma sociedade a outra | 18 |
| iii. Crises dos processos de subjetivação no cinema, autômatos | 20 |
| iv. Visita guiada à fábrica televisiva | 23 |
| v. Antes dos processos de subjetivação, a imagem-perceptual | 27 |
| vi. Filmes de Lumière | 30 |
| PRIMEIRO BLOCO: IMAGEM-MOVIMENTO E CINEMA | 33 |
| capítulo 1: Perversão do platonismo. Crítica à representação | 34 |
| 1.1. Perversão do platonismo | 34 |
| 1.2. Crítica à representação | 42 |
| capítulo 2: Plano de imanência. Movimento e movimento no cinema | 44 |
| 2.1. O movimento não é uma ilusão de movimento | 44 |
| 2.2. O plano de imanência | 50 |
| capítulo 3: Imagem em Bergson. Imagens do cinema | 57 |
| 3.1. Primeiro regime de imagens | 57 |
| 3.2. Segundo regime de imagens | 62 |
| 3.3. Circuito sensório-motor | 66 |
| 3.4. Matéria no cinema, movimento aberrante | 68 |
| 3.5. Dziga Vertov e a variação universal | 74 |
| 3.6. Jacques Rancière, Vertov e a imagem-movimento | 79 |
| capítulo 4: Possibilidade de existência da imagem-perceptual. | |
| Dedução da imagem-perceptual | 82 |
| 4.1. Traços identificáveis da imagem-perceptual | 82 |
| 4.2. Plano de imanência, intervalo de movimento | 83 |
| 4.3. Dedução da imagem-perceptual | 86 |
| SEGUNDO BLOCO: SIGNO E MATÉRIA | 89 |
| capítulo 5: Fenomenologia, semiologia. Semiótica, cinema | 90 |
| 5.1. Cinema e fenomenologia | 90 |
| 5.2. Crítica à fenomenologia do cinema | 93 |
| 5.3. O signo e a semiologia saussuriana | 95 |
| 5.4. O signo e a semiótica peirciana | 99 |
| 5.5. O signo e a semiótica segundo Deleuze | 103 |
| capítulo 6: Cine-língua do cinema. Eisenstein | 109 |
| 6.1. Griffith, Eisenstein e a montagem | 109 |
| 6.2. Eisenstein e a cine-língua | 115 |
| 6.3. Saída de cena da montagem-rainha | 118 |
| capítulo 7: Metz, semiologia do cinema. Crítica à semiologia | 121 |
| 7.1. O cinema não é língua | 121 |
| 7.2. Metz, linguagem cinematográfica, narração | 126 |
| 7.3. Refutação deleuziana à semiologia do cinema | 130 |
| capítulo 8. Materialidade do cinema. Semiologia geral da realidade por Pasolini | 134 |
| 8.1. A 'realidade' segundo Pasolini | 134 |
| 8.2. Plano-sequência infinito | 138 |
| 8.3. Os objetos e a dupla articulação no cinema | 143 |
| 8.4. O cinema e a 'semiologia geral da realidade' | 147 |
| TERCEIRO BLOCO: NÃO-REPRESENTAÇÃO E IMAGEM-PERCEPTUAL | 153 |
| capítulo 9: Imagem representacional e imagem do tempo. | |
| Atualização, cristalização | 154 |
| 9.1. Signos representacionais, signos do tempo | 154 |
| 9.2. Atual, virtual | 157 |
| 9.3. Primeira natureza: a atualização do virtual | 160 |
| 9.4. Primeira natureza do atual e virtual: a imagem-movimento | 161 |
| 9.5. Signos da imagem-movimento em Hitchcock: Os pássaros | 163 |
| 9.6. Segunda natureza: a cristalização do virtual e do atual | 164 |
| 9.7. Segunda natureza do atual e virtual: | |
| a imagem-cristal da imagem-tempo | 167 |
| 9.8. Signos da imagem-tempo em Fellini: Roma | 170 |

| | |
|--|-----|
| capítulo 10: Imagem-movimento, imagem-cristal. Signos da imagem-tempo | 173 |
| 10.1. A imagem-movimento frente à imagem-cristal | 173 |
| 10.2. Outros signos da imagem-tempo | 179 |
| 10.3. Objeções de Rancière a Deleuze | 183 |
| 10.4. Imagem-movimento e imagem-tempo reafirmadas | 187 |
| capítulo 11: Campo transcendental. | |
| Virtualidade não representacional da imagem-movimento | 190 |
| 11.1. Plano de imanência, transcendental, matéria | 190 |
| 11.2. Virtualidade não representacional da imagem-movimento | 193 |
| capítulo 12: Todo cinema é já cinema. | |
| A 'imagem em movimento' como imagem-perceptual | 200 |
| 12.1. Nova visualidade do século XIX | 200 |
| 12.2. Crítica tradicional sobre o início do cinema | 204 |
| 12.3. Redescoberta do início do cinema, Brighton | 205 |
| 12.4. Cinema e narração | 209 |
| 12.5. A imagem em movimento | 213 |
| 12.6. A imagem-perceptual é já cinema | 217 |
| QUARTO BLOCO: IMAGEM-PERCEPTUAL E FILMES | 220 |
| capítulo 13: Perceptividade em Lumière. | |
| Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria | 221 |
| 13.1. Matéria e perceptividade em Lumière | 221 |
| 13.2. Circuito A-O em Bergson | 226 |
| 13.3. Atualização da imagem cinematográfica, virtualização da matéria, imagem-perceptual | 229 |
| capítulo 14: Vestígios da imagem-perceptual na imagem-movimento. | |
| Segundo aspecto da imagem-perceptual prolongamentos afectivos e ativos | 233 |
| 14.1. Imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação | 233 |
| 14.2. Imagem-perceptual e permeabilidade das imagens percepção, afecção e ação | 238 |
| 14.3. Film, de Beckett, e o desfazimento dos avatares da imagem-movimento | 245 |
| 14.4. Prolongamentos da imagem-perceptual em Lumière | 247 |
| capítulo 15: Movimento dos móveis, corte e reenquadramentos na imagem-perceptual, acaso. | |
| Terceiro aspecto da imagem-perceptual: imagem bárbara e onírica | 253 |
| 15.1. Bicycliste | 253 |
| 15.2. Onirismo sem sonho | 255 |
| 15.3. O movimento dos móveis, o corte | 261 |
| 15.4. Plano-sequência, reenquadramentos | 266 |
| 15.5. Inclinação bárbara e onírica do cinema | 272 |
| 15.6. O cinema de poesia | 276 |
| 15.7. Inclinação bárbara e onírica do cinema dos inventores do cinema | 280 |
| 15.8. Onirismo em Méliès | 283 |
| 15.9. O acaso, Barque sortant du port | 286 |
| capítulo 16. Imagem-movimento ressaltada, paisagem e imanência do cinema. Quarto aspecto da imagem-perceptual: não realista e não representacional | 291 |
| 16.1. Semiótica da physis e semiótica da noésis | 291 |
| 16.2. Importância da imagem-movimento | 292 |
| 16.3. A paisagem na pintura e o cinema | 294 |
| 16.4. A paisagem que precede os trens | 298 |
| 16.5. Efeitos de 'realismo' | 301 |
| 16.6. Thaumata e extensão imanente da matéria | 305 |
| 16.7. Imagem-perceptual é não-realista e não-representacional | 308 |
| Conclusão: Pasolini, Deleuze. Naturalidade da imagem-perceptual | 312 |
| i. A 'língua da realidade' de Pasolini como imagem-movimento e imagem-tempo | 312 |
| ii. Naturalidade e materialidade da imagem cinematográfica | 319 |
| iii. Considerações finais | 324 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 326 |

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

TELEVISÃO, CONTROLE, AUTÔMATOS, PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO. DELIMITAÇÕES GERAIS

i. Considerações iniciais

Começamos por algumas definições negativas. Esta não é uma tese sobre o período inicial do cinema, apesar dos filmes do período, principalmente aqueles realizados por Louis Lumière, se constituírem em material privilegiado para o desenvolvimento das ideias aqui contidas. Tampouco é um estudo sobre Lumière, embora tenhamos recorrido insistentemente aos seus primeiros filmes. Aliás, escusamo-nos de transcrever nestas linhas dados sobre sua biografia, método de trabalho,

qualidades como inventor, tino comercial etc. Deixamos deliberadamente de lado discussões comuns quando se trata deste personagem como a existência de um “estilo Lumière”, qual o crédito a ser-lhe dado na longa e intrincada corrente dos inventores do cinema ou quanto dos filmes da Companhia Lumière deveriam ser realmente creditados a ele. Referimo-nos, apenas quando consideramos necessário, ao contexto sociocultural do século XIX que acolheu sua invenção, o cinematógrafo, sem, com isso, ambicionarmos uma imersão na época.

Este é um estudo sobre o cinema. Mas isto ainda é pouco definidor. Porque “cinema” pode ser o nome de uma tecnologia (químico-ótica, onde um material sensível é exposto à luz, revelado, copiado positivamente e transformado em pequenas unidades translúcidas, o fotograma); de uma técnica (de captação e projeção de imagens sobre uma tela a partir de uma razão de velocidade – 24 fotogramas por segundo); de uma arte (a arte do cinema, que inclui os discursos subjacentes que o fizeram partícipe mais ou menos integrado às correntes artísticas do início do século XX em diante); de uma forma de registro (de imagens que se pretendem históricas, de momentos cotidianos nos filmes de família, de cenas da natureza); de uma atividade industrial e comercial (um setor que movimenta cifras altíssimas); enfim, de uma instituição (o dispositivo que atualiza a velha lanterna mágica para a sociedade de massas). O cinema é tudo isso e bem mais.

Nossa questão é mais restrita. Diz respeito à imagem. A constituição de regimes de percepção e intelecção que definem uma época está ligada à construção de novos paradigmas para os processos de subjetivação, sejam os que nos atravessam e nos empurram para novos devires desindividualizantes, sejam aqueles que animam as filias, as comunidades, as multidões. Como aconteceu com a emergência do novo regime de visualidade que marca a sensibilidade intelectual das culturas ditas ocidentais¹ a partir da primeira metade do século XIX, como bem definiu Jonathan Crary, não mais apoiada na “verdade” do objeto exterior, mas em como este se apresenta ao sentido da visão, redescoberto como incerto e comandado pela experiência (CRARY, 2012). Esta é a ambiência que circunda as pesquisas (entre o final do século XIX e início do século XX) que procuraram pensar o “tempo” não mais como eterno, perene e imutável, mas

¹ Às quais estamos mais ou menos condicionados, com as negações, os benefícios, os malefícios, as resistências etc., que esta situação cria – devires que nos atravessam e que incluem as misturas étnico-culturais com temporalidades (e espacialidades) outras que não as ocidentais.

como fluxo, mutabilidade e experiência sensível, “duração”. Tal impulso já seria detectável nas *Críticas* de Kant, mas é Henri Bergson quem a enfrenta definitivamente.

Para o nosso âmbito, interessa-nos uma das obras capitais de Bergson, *Matéria e memória*, onde trata da matéria e do espírito como cunha do tempo no mundo material segundo um intervalo de movimento no universo. Neste livro, Bergson identifica no passado, na “lembrança pura”, todo um potencial latente, nuvens de virtualidade que “assombram” o presente, não só imiscuindo-se na percepção atual, como tendendo mesmo a suplantá-la como experiência (BERGSON, 1990). Foi fundamental para seu projeto que Bergson afirmasse a dimensão material, o regime de variação universal da matéria sem centro ou coordenadas anterior ao intervalo de movimento, pois, justamente, é com o surgimento do intervalo no vai-e-vem ininterrupto do regime de variação universal que surgem imagens que “afectam” e que reagem de maneira mediata, como o vivo, como o cinema (na leitura cinematográfica que Gilles Deleuze (1985) empreende de Bergson).

A contribuição de Deleuze à pesquisa e ao pensamento sobre o cinema (com os livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*) marca o surgimento de uma nova aproximação teórica sobre a imagem cinematográfica. A abordagem deleuziana sobre o conjunto dos filmes realizados e sobre as perspectivas futuras do audiovisual abriu um campo de investigação muito distante ainda de ser completamente explorado nos estudos sobre o cinema, na comunicação e na filosofia. O próprio sentido de “imagem” é completamente modificado. Criação bergsoniana, adotado por Deleuze nos livros do cinema, o conceito de “imagem” vai além de uma conexão com a matéria; a imagem é a matéria, é identificada ao universo material, onde “todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza” (BERGSON, 1990, p. 9). O novo estatuto de imagem escapa, assim, de seu viés representacional: a “imagem” não mais como representação da coisa, mas como a própria coisa. O cinema passa ser o campo de combate por excelência das forças imagéticas, onde imagens potentes e potencializantes correm sobre a tela, sempre com o risco de serem capturadas pelo clichê, pelo lugar comum consensual. Uma guerra difícil entre o clichê e a imagem, situação tantas vezes tematizada pelo cineasta Win Wenders. A empresa deleuziana, tendo o cinema como veículo, propõe a redenção da imagem; especificamente, de um sentido propriamente não-representacional de imagem, de imagem como a coisa, como matéria.

ii. De uma sociedade a outra

Seria preciso, neste momento, tomarmos um desvio nas considerações iniciais em prol de delimitarmos, mais adiante, o projeto que temos à frente.

A emergência das *sociedades de disciplina*, ainda no séc. XVIII, resultaram de transformações nas *sociedades de soberania* europeias que modificaram o gerenciamento da vida e da morte. Nas sociedades de soberania, o direito sobre a vida era exercido pelo direito “de *causar* a morte ou de *deixar viver*” (FOUCAULT, 1988, p. 128). Seu signo era o *confisco*: extorsão de riquezas, do trabalho, dos corpos... da vida. Com o gradual estabelecimento das sociedades de disciplina, o confisco passa a ser uma entre outras formas de organizar as forças a serem submetidas: a questão agora era a de produzir em vez de destruir. O poder é deslocado: passa-se a gerir a vida, mesmo que isso significasse promover massacres intra ou internacionais². Trata-se, nas sociedades de disciplina, do “poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 1988, p. 130). São organizados os grandes meios de confinamento (família, escola, fábrica, quartel, hospital, presídio), onde o objetivo era o de “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares” (DELEUZE, 1992, p. 219). A questão, do ponto de vista dos gestores, era a de tornar os corpos politicamente dóceis e economicamente produtivos, em estratégias de submissão que visavam, majoritariamente, não mais o suplício, mas o adestramento, produzindo individualidade e obtendo dos corpos o máximo de seu potencial (FOUCAULT, 1987).

O apogeu das sociedades de disciplina aconteceu no início do séc. XX. Após a Segunda Grande Guerra Mundial, tendo o antigo sistema entrado em colapso, tornaram-se aparentes as *sociedades de controle*: “sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser. (...) São as *sociedades de controle* que estão substituindo as sociedades disciplinares” (DELEUZE, 1992, p. 219 e 220). Deleuze as caracteriza de maneira precisa. Elas se estruturam por cifras, reguladas por senhas ou por rejeição de acesso (à informação e à circulação) mais do que pela assinatura (identidade do indivíduo) e pelos números de matrícula (posição numa massa), característicos das sociedades de disciplina. As palavras de ordem perdem credibilidade,

² As guerras, em nome da existência de um grupo e não mais por um soberano, prometiam o pleno desenvolvimento da sociedade, da linhagem, da raça: a vida de uma população condicionada ao extermínio de outra população.

tanto como integração, quanto como resistência. O poder massificante e individuante, que moldaria a individualidade de cada membro dentro de um *corpo único*, a massa (sociedades de disciplina), passa a agir nas sociedades de controle como um analista de amostras e de bancos de dados: a massa é então transformada em mercados e os indivíduos tornam-se *dividuais*, divisíveis segundo suas tendências (de compra, de consumo). Se o dinheiro, nas antigas sociedades, referia-se ao ouro como medida padrão, nas sociedades de disciplina seu *modus operandi* é o das trocas flutuantes ajustadas constantemente pela comparação entre moedas. E mesmo os homens e as máquinas devem se adequar: se, nas sociedades de soberania, existiam as máquinas simples, como as alavancas e as roldanas, a passagem para as sociedades de disciplina ensejou o aparecimento de novas máquinas, agora energéticas, como a locomotiva a vapor. Da mesma forma, as sociedades de controle teriam que criar novas máquinas e uma nova operacionalidade por fluxo (computadores, a Internet). Quanto ao homem, se nas sociedades de disciplina ele era um “produtor descontínuo de energia”, nas sociedades de controle ele é ondulatório, “funcionando em órbita, num feixe contínuo” (DELEUZE, 1992, p. 222 e 223).

É evidente que tudo isso acompanha as mutações pelas quais passou o capitalismo após a Segunda Grande Guerra Mundial. A fábrica, antigo meio de confinamento, se automatizou, e já não é o centro do sistema, que, aliás, tornou-se dispersivo, multifacetado e voltado para os serviços. Este perfil se adéqua mal à fábrica, corporificando-se com mais propriedade na empresa, que trabalha com prazos mais imediatos em operações rápidas, contínuas e ilimitadas. O controle social passou a ser exercido pelo *marketing*. E o indivíduo produtivo e consumidor (o único considerado), de cerceado e confinado (nas escolas, nas fábricas etc.), passa a ser endividado e seguido (por todo o aparato de vigilância e controle audiovisual e informático). Às prisões, penas substitutivas; às escolas, a formação permanente e continuada, voltada para o mercado; à medicina, a nova medicina “sem médico nem doente” que “substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma matéria ‘dividual’ a ser controlada” (DELEUZE, 1992, p. 225).

Resulta de tudo isso uma diferença crucial quanto à natureza do funcionamento de cada sociedade. Se nas sociedades de disciplina buscava-se um equilíbrio das forças em uma forma padrão (síntese), nas sociedades de controle trabalha-se em constante reavaliação formal, num processo de adaptabilidade infinito. Assim, se na fábrica a mais-valia garantia o equilíbrio entre uma produção que se desejava a mais alta possível

contra a política salarial a mais baixa possível, na empresa institui-se como figura-chave a “perpétua metaestabilidade” de salários flutuantes num ambiente de competitividade entre os funcionários. São operações que têm princípios diferentes, opostos: as sociedades de disciplina constroem seu mundo a partir de “moldes” estáveis, enquanto nas sociedades de controle a operacionalidade se dá por “modulação” constante, por novas variantes a cada oportunidade:

Os diferentes internatos ou meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo são variáveis independentes: supõe-se que a cada vez ele recomeça do zero, e a linguagem comum a todos esses meios existe, mas é *analógica*. Ao passo que os diferentes modos de controle, os controlatos, são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é *numérica* (o que não quer dizer necessariamente binária). Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante (...). Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (DELEUZE, 1992, p. 220-222).

iii. Crises dos processos de subjetivação no cinema, autômatos

Deleuze empreende tanto em *A imagem-movimento*, quanto em *A imagem-tempo*, a crítica aos processos de subjetivação no cinema, seja pelas relações sensório-motoras individuais que determinam os clichês do reconhecimento automático (a primeira), seja pela constituição de memórias-mundo por relações disjuntivas a partir do reconhecimento atento (a segunda). Ambas as imagens conheceriam, ao seu tempo, crises que ameaçaram a própria continuidade do cinema. Em primeiro lugar, a imagem-movimento, onde a emergência dos circuitos de reconhecimento atento punham em xeque as concepções de “verdade” e de “real pré-suposto” que balizavam o circuito sensório-motor. Foi uma crise acelerada pelo desmonte das posições “verídicas” assumidas pelo cinema clássico (cujo ponto nevrálgico, no cinema, foi *O triunfo da vontade* (*Triumph des willens*, 1934, de Leni Riefenstahl)) como consequência do rescaldo da Segundo Grande Guerra Mundial.

Uma “nova e temível ordem” se constituía com a “ascensão do autômato hitleriano na alma alemã”, das “massas assujeitadas enquanto autômato psicológico, e a seu chefe como grande autômato espiritual” (DELEUZE, 1990, p. 313). É que o autômato tem dois sentidos que coexistem como faces de uma moeda. Se apresenta

como primeira face o poderoso autômato espiritual como exercício maior do pensamento (como queria Eisenstein), sua outra face marca uma queda, autômato psicológico “despossuído de seu próprio pensamento” e que obedeceria “a uma impressão interna que se desenvolve apenas em visões ou em ações rudimentares (do sonhador ao sonâmbulo, e inversamente, por intermédio da hipnose, da sugestão, da alucinação, da ideia fixa etc.)” (DELEUZE, 1990, p. 312). O autômato do cinema clássico caiu no teatro das massas, nas manipulações hollywoodiana e fascista, e se crescia a recusa a este cinema e ao seu “ilusionismo” (de montagem, mas também político) no pós-guerra é porque “as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado tornadas pinturas-vivas, as primeiras manipulações humanas de massa, todo esse teatro resultou – no real – em desastre”; e o desastre tinha uma imagem clara “a dos campos de extermínio” (DANEY, 2007, p. 231).

Mas a imagem do cinema já se contorcia por seus próprios vetores e o choque causado pelos campos de concentração nazistas, o horror por trás da encenação político-militaresca de *O triunfo da vontade*, só fez dar amplitude ao que Yasujiro Ozu e Orson Welles já punham em causa. Novos processos de subjetivação vinham à tona com a nova imagem, dita imagem-tempo: o cinema escapava das ações e reações do cinema realista americano para se deparar com imagens óticas e sonoras não-ativas. Mas este foi apenas um momento de crise, onde percepções a afecções, livres das ações ou encadeando-se com ações frágeis ou farsescas, ganhavam a cena com o Neorrealismo e a Nouvelle Vague. O caminho se abria para incursões não-psicológicas no tempo, em direção às imensidões do passado, às extensões irreconciliáveis do presente e às relações cada vez mais disjuntivas na montagem. Surgia a imagem-cristal, pela qual se via o tempo num jogo coalescente entre atual e virtual, distintos, porém indiscerníveis e com funções flutuantes – em Federico Fellini, em Andrei Tarkovski, mas também em Apichatpong Weerasethakul, em Naomi Kawase etc.

Deleuze encontrará o estatuto para um novo tipo de autômato espiritual no “homem comum do cinema” de Jean-Louis Schefer: afetado pelas imagens, envolto numa atmosfera onde o pensamento se perde mais do que se encadeia cognitivamente (SCHEFER, 1997). O problema agora é o do pensamento que, “no cinema, é colocado diante de sua própria impossibilidade” (DELEUZE, 1990, p. 204). O pensamento como tema, voltado para si frente aos seus próprios limites: este mote tipicamente heideggeriano já era uma constatação desesperada de Antonin Artaud, que via no

cinema não o ambiente onde um pensamento se deduziria do choque das imagens, mas o *locus* onde tornava-se evidente a impotência do pensamento. A descrença de Artaud no cinema como máquina de fazer pensar (“cujo desenvolvimento e aparição mecânicos escapavam às leis e à estrutura mesma do pensamento” (ARTAUD, 2008, p. 31 – *tradução nossa*³)) acabava por recuperá-lo (a revelia do próprio Artaud) como prática fendida pertencente ao próprio pensamento que se questiona e que já não mais aspira à onipotência. Cérebro como fissura, o pensar impossibilitado de encadear-se, sem um todo englobante ou modelo de saber que paralisaria o movimento do pensamento; e um novo autômato entrava em cena.

O autômato espiritual ou mental não se define mais pela possibilidade lógica de um pensamento que deduziria formalmente suas ideias uma das outras. Mas também não pela potência física de um pensamento que fosse montado em circuito com a imagem automática. O autômato espiritual tornou-se a Múmia, essa instância desmontada, paralisada, petrificada, congelada, que documenta a ‘impossibilidade de pensar que é o pensamento’ (DELEUZE, 1990, p. 201).

O cinema moderno traria a evolução tecno-social dos autômatos. “Os autômatos de relojoaria, mas também os autômatos motores, em suma, os autômatos de movimento, davam lugar a uma nova raça, informática e cibernética” (DELEUZE, 1990, p. 314). O pensamento de fora, de um fora mais distante do que qualquer exterioridade – como diria Deleuze – se apossava do autômato espiritual justamente como um impensável, daí a importância da crença para cineastas como Dreyer e Bresson.

Este cinema conheceria seus próprios impasses, desta vez, pela emergência de novos processos de subjetivação. A imagem eletrônica criou toda uma tipologia de *autômatos*, figuras que expressam autonomia de movimento em graus variados de autonomia psíquica, já presentes no cinema moderno como o computador Hall, de *2001, uma odisseia no espaço* (*2001, a space odyssey*, 1967, de Stanley Kubrick). “Mas novos autômatos não invadem o conteúdo sem que um novo automatismo assegure uma mutação da forma. A figura moderna do autômato é o correlato de um automatismo eletrônico” (DELEUZE, 1990, p. 315). Irmanados por um fetichismo tecnicista, aos autômatos eletrônicos da televisão – emissores e receptores – não restaria nada além do que o espetáculo de produzir/assistir *in loco* a realização de um programa de televisão, ritual esvaziado que ocupa o vazio deixado pela perda do mundo. Se a imagem da

³ No original em espanhol: “cuyo desarrollo y aparición mecânicos escapaban a las leyes y a la estructura misma del pensamiento” (ARTAUD, 2008, p. 31).

televisão se constituiria pelo deslizamento das imagens umas sobre as outras, o espetáculo televisivo se faria pelo “deslizamento” do espectador para dentro da imagem.

iv. Visita guiada à fábrica televisiva

Serge Daney propõe uma periodização para o cinema onde identifica três idades distintas, definidas a partir do uso e das funções do espaço. Daí termos também, segundo Daney, três funções distintas da cenografia. A primeira idade traduz-se pela descoberta do encadeamento das imagens segundo uma progressão e um fim, tendo em vista o desenvolvimento orgânico do todo do filme – era da montagem. Época otimista, de crença no poder sedutor do cinema traduzido num “desejo de ver mais, de ver por trás, de ver através” (DANEY, 2007, p. 229) do plano. A imagem valia pela próxima imagem que evocava, convidando-nos de *raccord* em *raccord* a descobrir o segredo, o mistério, a rebelião ou mesmo o crime que aconteceria para além da porta, do outro lado da janela, no plano seguinte: espaço repleto de obstáculos (*dialéticos* entre os cineastas soviéticos da década de 1920; *orgânicos* para Griffith e seus continuadores). A imagem do cinema era encarada em sua pretensa profundidade – “a era de ouro da cenografia, o triunfo paradoxal de uma cenografia sem cena” (DANEY, 2007, p. 229) –, profundidade que garantia que houvesse realmente algo “atrás da porta”. O pacto com o espectador baseia-se num só ponto: existe de fato alguma coisa ‘atrás da porta’. Talvez seja uma coisa qualquer. Talvez seja o horror (DANEY, 2007, p. 229 e 230).

A imagem do cinema clássico conhece o fim do sonho pela emergência de sua face totalitária antecipada pelo expressionismo alemão (KRACAUER, 1988). As aspirações do mundo pré-guerra caem por terra e o cinema clássico que as esposou perde sua inocência. A bela imagem fora maculada e se havia realmente algo a ser visto atrás da imagem, descobria-se que era tão somente o horror. A nova imagem nascia como uma nova etapa da era das cenografias, para a qual o cinema teve que assumir a “não-profundidade de imagem, que a reivindicou e que pensou construir – com humor ou com furor – uma máquina de guerra contra o ilusionismo do cinema clássico, contra a alienação das séries industriais, contra Hollywood” (DANEY, 2007, p. 231).

A questão central já não era mais “‘o que há para ver atrás?’ Mas sobretudo: ‘posso continuar a olhar aquilo que, de todo modo, eu vejo? E que se desenvolve num único plano?’” (DANEY, 2007, p. 231 e 232). A cenografia do cinema clássico se esvai na medida em que surge a necessidade de reaprender a “ver” e a “ouvir” a própria

imagem, redescobri-la em sua beleza, mas também em sua brutalidade e fealdade (as imagens dos atingidos pela bomba atômica em *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais; mas também o horror de Karen frente ao belo e terrível espetáculo da pesca ao atum em *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini). Pergunta-se agora o que há para ser visto no plano, já que os elementos do cinema sofreriam uma mutação que resultaria em novas formas de composição entre as imagens cinematográfica. Um novo cinema assumia a cena. “Foi preciso então uma nova cenografia, na qual a imagem funcionasse como superfície, sem profundidade simulada, sem jogo de ângulos, sem saídas” (DANEY, 2007, p. 231).

Os encadeamentos lógicos efetuados pela montagem já não contavam mais como o essencial do cinema. O plano-sequência passava a ser valorizado e a própria profundidade de campo ganhava novos contornos, tomando a forma de um grande lance de olhar que captura os elementos lisíveis da imagem, não deixando segredo algum atrás da porta. Como no belíssimo plano-sequência de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) onde a tutela do jovem Kane é passada para o banqueiro Mr. Thatcher. Welles apresenta-nos três níveis de tempo numa mesma imagem: o passado (ao fundo, no exterior, Kane brinca na neve com um trenó num tempo que já acabou – o trenó que, ao final do filme, se imporá como a encarnação da potência de um passado que permanece), o presente (o pai insiste no que considera um erro, afastar a criança da família) e o futuro (a mãe assina o contrato de tutela definindo o porvir do menino).

Em *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, que serviu como prefácio à edição de *Ciné journal*, de Serge Daney – e posteriormente incluída na coletânea de seus artigos e entrevistas *Conversações* – Deleuze contextualiza o pensamento do crítico francês.⁴ É Deleuze quem ressalta que Daney, apesar de constatar o ocaso do cinema clássico e da ligação que este mantinha com a ideia de um pensamento mobilizador e acionável pela boa composição das imagens, teria guardado um otimismo com relação ao cinema, sem, contudo, cair na confiança do antigo cinema clássico. Um otimismo não mais metafísico, já que “a guerra e seus antecedentes, ao contrário, impuseram um pessimismo metafísico radical” (DELEUZE, 1992, p. 91), mas um otimismo crítico: “o cinema ficaria ligado não mais a um pensamento triunfante e

⁴ Deleuze tem em mente neste texto a sua própria concepção de cinema, concepção esta que comunga em vários aspectos com a de Daney. No entanto, enquanto Daney dá clara importância à cenografia (questão espacial) em sua delimitação das fases do cinema, Deleuze procurará sustentar a tese de que o cinema é uma aventura no tempo – *representando-o indiretamente* na imagem-movimento e *apresentando-o diretamente* na imagem-tempo –, daí talvez não ter aprofundado o problema da cenografia em seu texto (DELEUZE, 1985 e 1990).

coletivo, mas a um pensamento arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu ‘impoder’” (DELEUZE, 1992, p. 91).

Este criticismo otimista de Daney se explicaria pelo terceiro período do cinema, por um terceiro contrato com o espaço onde a tônica se deslocaria para a inserção do espectador na imagem num retorno aos bastidores do cinema, aos estúdios. A questão se daria agora por um “deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras” (DANEY, 2007, p. 233). O que faz com que a nova fase do cinema tenha uma estranheza particular é que ela envolve dois fatores que se imbricam. De um lado, ela é o desenvolvimento do cinema (expresso nas “pedagogias” strauberiana, godardiana etc.). Esta nova cenografia do cinema, de inserção do espectador nos estúdios e bastidores, ganharia uma nova face.

Essa cenografia nem clássica nem moderna é a da ‘visita guiada’. (...) Nos filmes de Syberberg, o fundo da imagem é sempre já uma imagem. (...) E o espectador, convidado para esses filmes-cerimônias como para o museu de suas próprias ilusões, não é mais a aposta nem o alvo dessa cenografia folhada, barroca em forma de diorama. Ele é o espectador da primeira fila, aquele mais perto de uma ribalta imaginária, nem teatro nem cinema, mas esse lugar ambivalente, que vale por todos: o estúdio (DANEY, 2007, p. 233 e 234).

O outro fator é que a nova imagem será levada a cabo agora não apenas pelo cinema, mas pela televisão, nova “arte das massas” que, por suas próprias potencialidades, poderia servir como poderoso retransmissor das funções estéticas e noéticas⁵ do cinema. Contudo, a televisão se fez majoritariamente como televisão comercial, com suas demandas de mercado e pressões do *marketing*. Empurrando o nascente vídeo e suas experimentações para o ambiente das artes plásticas ou da militância política estrita, ao mesmo tempo em que apropriava-se de suas ferramentas como autoridade hegemônica, a televisão comercial opera de uma maneira completamente diferente do cinema. Ante as funções estética e noética que o cinema soube guardar e que o vídeo extrapolou, a televisão comercial assegurou para si “uma *função social* que quebrava de antemão qualquer retransmissão” (DELEUZE, 1992, p. 92) vinda do cinema.

A função social, isto é, a função de controle da televisão comercial recalcou as novas vias conquistadas pelo cinema e pelo vídeo. A televisão comercial já não teria imagens no fundo dela em substituição à “Natureza”, mas, ao contrário, criaria um ambiente onde “todas as imagens me remeteriam a uma única, a de meu olho vazio em

⁵ “Noético”: do grego “nous”, a “mente”, o “pensamento”.

contato com uma Não-Natureza; espectador controlado que passa para os bastidores, sendo inserido na imagem através do contato com a imagem” (DELEUZE, 1992, p. 93), isto é, com uma variação esvaziada da visita guiada: a absorção do espectador à “visita à fábrica” de imagens. À arte e ao pensamento, o “estar em contato com a técnica, tocar a técnica” (DELEUZE, 1992, p. 93) – metafísica raquítica da sociedade de controle.

A sociedade de controle tem na televisão comercial uma ferramenta poderosa. O apogeu das sociedades de disciplina aconteceu no início do séc. XX. Após a Segunda Guerra Mundial, com o colapso do sistema disciplinar, tornaram-se aparentes os mecanismos das sociedades de controle. O poder massificante e individuante, que moldava a individualidade de cada membro na massa (sociedades de disciplina), passa a agir nas sociedades de controle como um analista de amostras e de bancos de dados. O mercado é o que vale: os indivíduos são divisíveis segundo tendências de consumo e cada grupo consumidor opera por ondas, “funcionando em órbita, num feixe contínuo” (DELEUZE, 1992, p. 222 e 223), cada vez mais operando com máquinas de fluxo (*internet*). Os antigos meios de confinamento já não são o centro do sistema, que tornou-se dispersivo, multifacetado e voltado para o mercado. O indivíduo consumidor passa a ser endividado e seguido (por todo o aparato de vigilância e controle audiovisual e informático), e o controle social passa a ser exercido pelo *marketing*.

O controle pelo *marketing* na televisão comercial, sua “função social”, estabelece um “olho profissional” entre *controladores* e *controlados* – papéis em constante permuta, o que nos faz questionar a cada momento se há um império das empresas de comunicação ou uma “ditadura” da audiência. Se, como afirma Daney, o cinema conserva as imagens, toma para si um suplemento (estético), uma defasagem interna que o faria manter um suplemento a ser criado/descoberto pelo espectador interessado, a televisão comercial, por sua função social (de controle), seria “o consenso por excelência: é a técnica imediatamente social, que não deixa subsistir defasagem alguma em relação ao social; é o social-técnico em estado puro” (DELEUZE, 1992, p. 95 e 96), a perfeição técnica coincidindo “estritamente com a nulidade estética e noética absoluta (daí a visita à fábrica como um novo espetáculo)” (DELEUZE, 1992, p. 96). O *marketing* assumiu as rédeas e “a televisão, por conseguinte, desprezou, minimizou, reprimiu seu devir vídeo, o único com qual ela tinha uma chance de herdar o cinema moderno do após-guerra” (DANEY, 1998 (A), p. 109 – *tradução nossa*)⁶⁷.

⁶ “La télévision a donc méprisé, minorisé, refoulé son devenir vidéo, le seul par lequel elle avait une chance d’hériter du cinéma moderne de l’après-guerre” (DANEY, 1998 (A), p. 109).

A visita guiada tornou-se visita à fábrica na televisão comercial, cujo tema é a própria visita pelos seus interstícios, num percurso que é tão mais vazio quanto envolve um grau de perfeccionismo tecnicista. “É que a televisão é a forma através da qual os novos poderes de ‘controle’ tornam-se imediatos e diretos” (DELEUZE, 1992, p. 97). A função social da TV é o modelo do controle e da vigilância, onde ele é mais aperfeiçoado e imediatamente verificável. A crispação característica do vídeo é reduzida à função social/controlacional na TV, onde a experiência audiovisual é balizada pela busca do consenso. O que significa ser uma empresa de desmonte e anulação das funções estéticas e noéticas vindas do cinema.

v. Antes dos processos de subjetivação, a imagem-perceptual

O cinema conheceu dois revezes em suas duas grandes tentativas de construção de subjetividades. E soube superar essas crises de uma forma ou de outra: se a imagem-tempo levou o cinema para além da crise sensório-motora da imagem-movimento, a “saída” para os museus e as galerias, exacerbando sua conexão com as artes plásticas, deu ao cinema novas áreas de atuação para além da crise da imagem-tempo com a entrada em cena de uma nova mídia, a televisão. Acompanhamos as duas crises e suas relações com a emergência das sociedades de controle para, enfim, entrarmos em mais uma definição negativa. Pois se, neste momento, nos interessa uma “crise”, é a que, justamente, levou ao surgimento do cinema. Perguntamo-nos, enfim, o que acontece ao cinema *antes* dos processos de subjetivação? O que haveria do outro lado da equação, ou seja, quando o cinema ainda não havia construído mecanismos de conexão com os nossos próprios processos de subjetivação, com nossas relações afetivas, com nossos próprios processos de pensamento?

Esta não é uma tese sobre os processos de subjetivação no cinema, ou, pelo menos, não diretamente. Pois, interessa-nos exatamente como, a partir da constituição do intervalo de movimento no universo maquínico (BERGSON, 1990) descortinaríamos os avatares da imagem-movimento, as imagens percepção, afecção e ação no cinema (DELEUZE, 1985), mas inquirindo como tais imagens poderiam surgir a partir dos

⁷ Daney sugere uma confluência entre cinema e televisão onde esta é assumida pelo primeiro, colocando-a a serviço de um suplemento em prol das funções estética e noética, “vontade de arte” instaurada num estado de “crispação” em Francis Ford Coppola ou em Brian de Palma onde “il n’arrive plus rien aux humains, c’est à l’image que tout arrive” (“já nada mais ocorre aos humanos, é à imagem que tudo acontece” (DANEY, 1998 (A), p. 181 – *tradução nossa*): imagem cujo fundo já é outra imagem, um “maneirismo” que, longe do mundo, poderia até pensá-lo com mais propriedade.

prolongamentos perceptuais entre o plano de imanência material e a constituição da imagem-percepção no intervalo de movimento instaurado pela imagem do cinema. Assim, partiríamos de um momento anterior aos processos de subjetivação no cinema, identificando seus alicerces, lá onde o cinema estaria mais próximo da materialidade objetiva, seguindo por este caminho até indicarmos como percepção, afecção e ação poderiam surgir de tais prolongamentos.

No *Prólogo* de *A imagem-movimento*, o filósofo Gilles Deleuze define seu projeto para o cinema como uma taxionomia que tem por objetivo reorganizar o conjunto das imagens e dos signos cinematográficos, fazendo uma apartação cujo caráter só no segundo tomo, *A imagem-tempo*, ficará evidente. Trata-se de determinar um conjunto de filmes (da imagem-movimento) de caráter representacional, identificando, em contrapartida, todo um universo do cinema (da imagem-tempo) que escaparia à representação⁸. Reconhecemos aqui um forte eco com a própria obra do filósofo, interessado desde *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido* em se colocar contra a tradição representacional do pensamento. Para Deleuze, a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo* constituem as duas dimensões de uma semiótica pura, isto é, de um sistema de imagens e signos sem condicionantes linguísticos. Essa semiótica se construiria com a crítica deleuziana à semiologia do cinema de Christian Metz (1972) e à semiótica de Charles Sanders Peirce (2000), ambas consideradas em diferentes graus e maneiras, tributárias de um fundo linguístico. O cinema seria o lugar privilegiado de constituição dessa semiótica. No entanto, certo aspecto quanto à imagem-movimento necessitaria ser examinado mais detidamente: se a imagem-tempo constitui-se claramente como a imagem cinematográfica fora do domínio linguístico e da representação, a imagem-movimento – suas imagens derivadas e seus signos correspondentes –, ao contrário, é considerada por Deleuze como uma imagem representacional. Buscaremos definir em que sentido a imagem-movimento, constituindo-se como a primeira dimensão da semiótica pura, seria uma imagem não representacional e livre de condicionantes linguísticos. Propomos considerar a virtualidade da imagem-movimento como saída para o impasse assinalado.

Nossa aposta é a de que a dimensão da imagem-movimento livre dos condicionantes linguísticos poderia ser mais bem identificada em meio ao processo de

⁸ Evidentemente que a diferenciação entre os filmes filiados à imagem-movimento e àqueles ligados à imagem-tempo não é algo esquemático e suas fronteiras são muito mais permeáveis do que se poderia pensar a princípio, embora Deleuze em nenhum momento ponha em dúvida sua apartação.

constituição dos avatares da imagem-movimento, nos primeiros filmes de Louis Lumière. Mas resta um primeiro cuidado a ser tomado. As imagens dos primeiros filmes de Lumière são passagens “entre imagens” e nelas não nos esperam nenhuma essência inamovível do cinema, nenhuma verdade essencial da imagem audiovisual, nenhuma identidade fixa. São, de certa forma, “acidentes”, idas e vindas claudicantes e não-cronológicas, embora cumulativas, que lentamente constituiriam os avatares da imagem-movimento. Se retornamos a esses filmes, seria como um empreendimento “genealógico”, opondo-nos a uma “pesquisa da ‘origem’” (FOUCAULT, 1979, p. 16). Decorre disso, inclusive, nossa recusa em nomear o cinema do período, do qual os filmes de Lumière fazem parte, como “primeiro cinema”, “cinema dos primórdios” ou “cinema das origens”, expressões que poderiam conter a ideia de que um segredo do cinema estivesse ali guardado. Queremos dar aos filmes considerados sua cidadania na “história do cinema”, mas enquanto diferença que poderiam guardar semelhanças. Tal como comenta Michel Foucault sobre a genealogia de Friedrich Nietzsche: “o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate” (FOUCAULT, 1979, p. 18).

Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será, portanto, partir em busca de sua ‘origem’, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos; prestar uma atenção escrupulosa à sua derrisória maldade; esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas com o rosto do outro; não ter pudor de procurá-las lá onde elas estão, escavando os *bas-fond*; deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda. O genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem, um pouco como o bom filósofo necessita do médico para conjurar a sombra da alma (FOUCAULT, 1979, p. 19).

Por outro lado, desejamos evadirmo-nos do cinema institucionalizado; do cinema como arte, representação e linguagem; das delimitações das funções ficcionais, testemunhais etc., em prol de procuramos no período a imagem em sua conexão interna com a matéria. Se convocamos um determinado Bergson, o da materialidade radical do primeiro capítulo de *Matéria e memória*, seria para afirmar que, antes de qualquer incursão do espírito sobre a imagem do cinema – sonho, memória, imaginação etc. – esta se relaciona, antes de mais nada, com a matéria, esta mesma matéria que o cinema faz desfilar transfigurada sobre a tela. É necessário olhar novamente para a singularidade deste cinema, tentar demarcar pela imagem, pela potência própria a essa imagem, seu lugar entre as imagens.

Enfim, desde o seu surgimento, pairam sobre o cinema avaliações segundo o grau de verossimilhança que ele estabeleceria com seu “modelo” (os objetos do “mundo”) a partir do qual seriam capturadas suas imagens, decorrendo disso uma “impressão de realidade” baseada na “ilusão de movimento”. Buscamos uma alternativa a esta leitura. Assim, longe de uma procura pelas origens (transcendentes) do cinema, interessa-nos, ao contrário, mergulhar no seu fluxo vivo e imanente, na imagem-movimento e no que Deleuze chama de “imagem em movimento”, de onde deduziríamos uma perceptualidade constitutiva – sendo nosso objetivo último o de indicar a existência da imagem-perceptual (a imagem “oculta” no sistema da imagem-movimento), identificando sua presença, esboçando suas características e acompanhando seu funcionamento (primordialmente, mas não apenas) nos primeiros filmes de Lumière.

vi. Filmes de Lumière

Trabalhamos com inúmeros filmes durante nossa pesquisa, muitos deles são citados diretamente no texto final. Procuramos os exemplos da imagem-perceptual em filmes e autores conhecidos, o que nos fez recorrer, com relação aos primeiros filmes do cinema, a autores/produtores como Louis Lumière, Thomas Edison e Georges Méliès. Nosso intuito não foi o de esgotar a leitura de suas obras, mas tomar dos filmes as passagens e as características que facilitassem tanto a nossa argumentação, quanto a compreensão do leitor.

O acervo de filmes atribuídos a Lumière (cerca de cinco centenas de filmes) é facilmente encontrado na rede, mas nem sempre nas melhores condições de qualidade. Assistimos à maior parte dessas cinco centenas de filmes – não em película, mas pelo computador, utilizando as melhores cópias encontradas e nas melhores condições possíveis quanto ao tamanho e a definição da tela.

Boa parte do catálogo Lumière foi realizada pelos operadores de câmera da companhia, como Alexander Promio, o mais notável entre eles, que viajaram pelo planeta colhendo e exibindo imagens e contribuindo para popularizar o cinematógrafo sobre os seus concorrentes. Privilegiamos, sempre que possível, para identificarmos mais facilmente a autoria e termos um *corpus* de trabalho mais unificado e coerente, os primeiros filmes de Lumière, aqueles que sabemos terem sido realmente realizados por ele. Dedicamos a estes uma atenção especial (embora também tenhamos trabalhado com

filmes de outros autores do período e com produções bem posteriores, da imagem-movimento). Especificamente quanto aos filmes de Lumière estudados mais aprofundadamente, eis a lista e os capítulos onde se encontram:

Capítulo doze: *Todo cinema é já cinema. A 'imagem em movimento' como imagem-perceptual*

- . *L'arroseur arrosé* (1895)
- . *Bonne d'enfants et soldat* (1897)
- . *Les joueurs de cartes arrosés* (1896)

Capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria*

- . *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895)
- . *Place des Cordeliers à Lyon* (1895)
- . *Champs-Elysée* (1896)
- . *Champs-Elysées (voitures)* (1896)
- . *Récréation à la Matière* (1895)
- . *Baignade en mer* (1895)

Capítulo catorze: *Vestígios da imagem-perceptual na imagem-movimento. Segundo aspecto da imagem-perceptual: prolongamentos afetivos e ativos*

- . *Les forgerons* (1895)
- . *Maréchal-ferrant* (1895)
- . *Bataille de boules de neige* (1897)
- . *La voltige* (1895)
- . *Le saut à la couverture* (1895)
- . *Radeau avec baigneurs* (1896)
- . *La pêche aux poissons rouges* (1895)
- . *Tigres* (1896)
- . *Une partie d'écarté* (1896)

. *Le repas du bébé* (1895)

. *Chapeaux à transformations* (1895)

Capítulo quinze. *Movimento dos móveis, corte e reenquadramentos na imagem-perceptual, acaso. Terceiro aspecto da imagem-perceptual: imagem bárbara e onírica*

. *Bicycliste* (1896)

. *Panorama du Grand Canal vu d'un bateau* (1896, Alexander Promio)

. *Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train* (1896)

. *Démolition d'un mur* (1896)

. *Le débarquement du congrès de photographie à Lyon* (1895)

. *Barque sortant du port* (1895)

Capítulo dezesseis. *Imagem-movimento ressaltada, paisagem e imanência do cinema. Quarto aspecto da imagem-perceptual: não representacional e não realista*

. *L'arrivée d'un train à Perrache* (1896)

. *L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat* (1895)

PRIMEIRO BLOCO
IMAGEM-MOVIMENTO E CINEMA

CAPÍTULO UM

PERVERSÃO DO PLATONISMO. CRÍTICA À REPRESENTAÇÃO

um.um. Perversão do platonismo

O termo “representação” suscitou e ainda suscita muito debate. Há uma longa história da representação e inúmeras visões e combates acerca de sua significação e importância – segundo as tradições e filiações suscitadas. Trataremos brevemente da questão recuperando uma trajetória à qual desejaríamos nos filiar, tendo em vista uma determinada crítica de inspiração nietzschiana empreendida por Gilles Deleuze.

Quando escreve *Crepúsculo dos ídolos*, Friedrich Nietzsche já ocupa (neste momento, apenas para si próprio) o lugar do mais radical crítico da constituição do

pensamento que deu origem à ciência moderna e à filosofia kantiana e pós-kantiana. Embora reconhecesse o alcance desta tradição, cujo primado da razão erigiu um impressionante edifício intelectual, para Nietzsche trata-se igualmente da “história de um erro” (NIETZSCHE, 2006). O “erro” em questão teria surgido no seio do modelo teórico de debate crítico que tinha como objetivo alcançar a “verdade”, modelo este instituído pelo Sócrates (dos diálogos platônicos) contra seus diversos interlocutores, qual seja, o método socrático (dialético) de argumentação dos diálogos de Platão. O “erro” se perpetuaria na absorção desse método de argumentação por Platão que, abandonando os mistérios dionisíacos da tragédia, funda a filosofia como busca da/ascensão à “verdade”. Há em Nietzsche um vigoroso aceno ao pensamento anterior ao surgimento de Platão, cujo exemplo mais bem reconhecido seria Heráclito. Teria sido decisiva a escolha de Platão pela companhia de Sócrates, já que o modelo dialético tornou-se a primeira de uma série de apartações que dariam origem ao longo caminho (não obstante todas as rupturas) de constituição do pensamento filosófico/científico (NIETZSCHE, 2006).

A primeira das apartações diz respeito, justamente, à “verdade”. Seria preciso estabelecer uma clara diferenciação entre a verdade e sua antítese, o não-verdadeiro. Ecoando Parmênides, Platão condiciona a verdade à suspensão do tempo enquanto mutabilidade. O apanágio heracliteano da mutabilidade do mundo sensível é incompatível com a noção de verdade como definitiva e verdadeira em si (noção parmenídica adotada por Platão), não comportando variações de si mesma, sob pena de descaracterizar-se ontologicamente. O que é veraz não pode mudar, já que o que é o é de uma vez por todas, imutável, perene, eterno, restando ao mundo sensível, movente e instável, diversos níveis ontológicos segundo graus de aproximação com a verdade: de boas cópias, verdadeiras e bem fundadas pela semelhança com os modelos transcendentais, aos reflexos e sombras, simulacros, falsos pretendentes dessemelhantes que a ascensão filosófica em direção à verdade deveria evitar (PLATÃO, 1990). Portanto, a verdade não poderia estar nas formas aparentes cambiantes do mundo sensível, naquelas que se movimentam ou são movidas. Sobre estas não se poderia extrair qualquer conhecimento verdadeiro, mas poderiam ser boas cópias da verdade. Para as imagens restantes, os simulacros, sombras e reflexos projetados pelos objetos sensíveis,

não poderiam contribuir de modo algum para a ascese do filósofo ou do geômetra em sua busca pelo verdadeiro⁹.

Das duas formas de se alcançar o inteligível, a filosofia e a matemática, a primeira seria ainda superior, pois se ambas pensam as essências, a matemática recorre a figuras visíveis, às imagens (como a geometria, por exemplo), partindo de uma hipótese para chegar a uma conclusão em vez de visar aos princípios elevados. A dialética platônica não remeteria a quaisquer imagens em sua ascese em direção aos princípios presidentes, incondicionados – *passagem da linha dividida* (PLATÃO, 1990). Haveria uma forma de se alcançar esse mundo verdadeiro, mas seria preciso dolorosamente deixar o mundo sensível, mundo das boas cópias aos quais estaríamos presos, entrando pela ascese da razão em contato com as “ideias”: a educação pela filosofia – *alegoria da caverna* (PLATÃO, 1990). Platão inaugura uma nova pedagogia a ser aplicada ao cidadão grego da polis, uma formação pela nascente filosofia, pelo pensamento racional que se serve do mito, mas que já não é mais mítico (JAEGER, 2003).

É esse o campo de batalha de Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*: “abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente, talvez?... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!*” (NIETZSCHE, 2006, p. 32 – *grifos do autor*). Em sua leitura da história da filosofia, Nietzsche investe furiosamente contra aquela que identifica como sendo a mais poderosa inclinação de seus predecessores: a busca pela verdade tal como teria sido formulada pela tradição. Na concepção nietzschiana, trata-se de desmascarar o mundo verdadeiro (nada além de uma fábula), de identificar a metafísica (como Nietzsche a entendia) como gesto fundante e fundamental para a cisão entre uma esfera verdadeira, confiável, perene, transcendente, e a outra esfera, de materialidade cambiante e não digna de confiança. Nietzsche põe sob suspeição os fundamentos da razão ocidental, onde caberiam tanto a dialética socrática e o discurso platônico, quanto o cristianismo e Kant; ou ainda, tanto o homem teórico socrático e os “melhoradores da humanidade” quanto a razão como possibilidade de cognição e de escolha moral. Segundo Nietzsche, todas estas instâncias seriam negadoras da vida, proponentes de um “mundo” “mais elevado”, superior, ao qual se

⁹ É toda a formulação metafísica platônica exposta na *passagem da linha dividida* (e também na *alegoria da caverna*), onde as boas cópias do mundo sensível se poriam em movimento e transformação num mimetismo ontológico que replicaria em graus diferentes de sucesso as Ideias fontes (PLATÃO, 1990: 313-316 – Livro VI, 509d-511e).

aderiria em prol de julgar a vida a partir de princípios gerais transcendentais, sempre sob a égide da busca pela verdade a todo custo, da escolha moral pela verdade como o primeiro lance do pensamento racional e objetivo (NIETZSCHE, 2006).

Em Platão, para além da questão ontológica de uma esfera imutável que condiciona as imagens do mundo sensível, haveria uma batalha sem tréguas entre as boas cópias que guardam diversos graus de semelhança com seus modelos e as cópias tidas como degradadas. A filosofia de Nietzsche é a denúncia dessa apartação platônica entre pretendentes à verdade, a boa candidatura, e a má pretensão, entre boas imagens e imagens que escapam às hierarquias, ao fundamento, à origem. De fato, se acompanharmos a leitura que faz Deleuze em *Platão e o simulacro* (2000)¹⁰, “reverter o platonismo” para Nietzsche seria ir muito além da abolição do mundo das essências e do mundo das aparências, de superar a cisão instaurada pela metafísica platônica (como a entende Nietzsche). Mas tal dualidade entre a essência inteligível e a aparência sensível, entre a ideia modelar e a imagem, teria marcado o pensamento filosófico, e não só para Nietzsche. Afinal, esse já era o projeto kantiano que afirmava, nos limites do sujeito transcendental, a possibilidade de cognição com a instância fenomenal e não mais com uma instância superior: o fenômeno não mais seria da ordem de uma aparência sensível, mas se faria como aparição, deslocando toda a questão do conhecimento da relação disjuntiva essência/aparência para o âmbito do aparecimento à sensibilidade, das condições efetivas do aparecimento fenomenal (o sujeito transcendental sendo a condição de possibilidade de aparecimento) (KANT, 2008).

Assim, a crítica deleuziana (2000) sobre Platão realiza-se para além da simples contraposição distintiva entre essência e aparência. Pois, reverter o platonismo seria “encurrular”, com Nietzsche, as próprias motivações que levaram Platão a inaugurar a metafísica por uma vontade de seleção, de apartação das imagens do mundo sensível a partir das ideias transcendentais, distinguindo *o que é* (a Ideia) das coisas moventes e movidas, do transitório. Tal método de divisão (no *Fedro*, no *Político* e no *Sofista*) é o cerne do projeto platônico que funde a potência da dialética com a do mito. Dividir um gênero em espécies que se contrapõem, onde se subsumem adequadamente as coisas, seria apenas um aspecto superficial do método, já que o objetivo da apartação estaria na seleção das linhagens (quem são os pretendentes?; quais são autênticos e quais os inautênticos?), pois o platonismo, nos diz Deleuze, não é uma dialética da contradição,

¹⁰ Texto publicado como apêndice em *Lógica do sentido*.

mas da rivalidade, dos pretendentes em beligerância. E se o mito é convocado para esse projeto de apartação, o seria justamente para que a dualidade mito/dialética fosse ultrapassada: o mito narra a fundação da própria pretensão, erigindo um modelo imanente para medir e julgar a validade dos pretendentes, em prol da autenticação da ideia e da seleção da linhagem.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Félix Guattari tratam da amizade (e da rivalidade) na filosofia – a *philia* a uma sabedoria (*sofia*) – não de forma extrínseca, mas como personagem conceitual, “presença intrínseca ao pensamento, uma condição de possibilidade do próprio pensamento, uma categoria viva, um vivido transcendental” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 11). O amigo, o enamorado do saber, é também um pretendente ao saber, um postulante entre outros em concursos de rivalidade. E se a cidade grega não se confunde com os antigos grandes impérios a leste do Egeu, é por constituir-se como sociedade de amigos, isto é, numa horizontalidade social entre rivais/cidadãos/amigos livres, onde se julga a fundação (boa ou má) das pretensões. Jean-Pierre Vernant refere-se a essa mudança fundamental na sociedade grega, na relação entre a polis e o gradual surgimento do pensamento filosófico nas mutações que ocorreram no pensamento mítico.

O novo espaço social está centrado. O *kratos*¹¹, a *arché*¹², a *dynasteia*¹³ já não estão situados no ápice da escala social, ficam *es meson*, no centro, no meio do grupo humano. É este centro que é agora valorizado; a salvação da *polis* repousa sobre os que se chamam *hoi mesoi*, porque, estando a igual distância dos extremos, constituem um ponto fixo para equilibrar a cidade. Com relação a este centro, os indivíduos e os grupos ocupam todas posições simétricas. A *ágora*, que realiza sobre o terreno essa ordenação espacial, forma o centro de um espaço público e comum. Todos os que nele penetram se definem, por isso mesmo, como iguais, como *isoi*. Por sua presença nesse espaço político entram, uns com os outros, em relações de perfeita reciprocidade (VERNANT, 2004, pp. 135 e 136).

A democracia ateniense do século V a.C. foi a ambiência onde Platão construiu sua filosofia, mesmo que venha a criticá-la duramente na *República* (1990). A aspiração entre cidadãos se dá na rivalidade, no jogo político amplo e irrestrito, que interessa e encontra seus pretendentes em todo e qualquer cidadão pleno. Por tantos serem (e se terem como) pretendentes é que Platão vê a necessidade da instituição de um julgamento acerca do *bem-fundado das pretensões*, daí a criação de uma instância

¹¹ O poder, o poder do Estado.

¹² O princípio, o sustentáculo, a “ânima” de toda coisa do início ao fim de sua existência para o pensamento pré-socrático.

¹³ É o que traz a ordem ao mundo. O primeiro, em termos do *kratos*.

perene – justamente, a ideia – como baliza transcendente do jogo político mutável. Seria, enfim, necessário escolher (é o critério platônico em obra) a pretensão mais bem-fundada. As ideias, o conceito de ideia deveria doravante presidir a reordenação da cidade proposta por Platão, reordenação esta que privilegiará a filosofia, a pretendente bem-fundada, a amiga verdadeira da *sofia*, cuja intenção estaria indelevelmente marcada em seu próprio nome (*philia* da *sofia*) contra a falsa-amiga, a sofística (DELEUZE; GUATTARI, 1992, pp. 17 e 18).

Mas a pretensão entre rivais precisa fundar-se no próprio jogo conceitual. Há dois pretendentes nesse sentido, duas espécies de imagem em Platão, cuja distinção é o objetivo da dualidade entre ideia e imagem. Retomando: de um lado, as cópias bem fundadas pela semelhança com os modelos transcendententes, com as ideias; de outro, os simulacros, falsos pretendentes dessemelhantes. São os dois níveis das imagens-ídolos em Platão: as cópias-ícones (boas cópias) e os simulacros-fantasmas (desviantes, insinuantes, insidiosos). “Trata-se [em Platão] de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se ‘insinuar’ por toda parte” (DELEUZE, 2000, p. 262). A boa cópia não é uma aparência, já que a semelhança é interior à boa cópia na medida em que vai da coisa à ideia pelas relações e proporções constitutivas da imagem a partir da essência. A semelhança mede a pretensão da cópia na parença com a ideia, conforme o objeto: “é a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada” (DELEUZE, 2000, p. 262). Há, aqui, uma produção, a qual corresponde uma opinião (*doxa*) justa ou um saber.

Mas, e o simulacro? Para Deleuze, trata-se não de uma falsa cópia, uma cópia degradada da cópia, mas aquilo que suspende as noções de cópia e modelo, o que suspende as hierarquias entre as imagens, o pretendente que não se funda na ideia, o dessemelhante; e se há algum efeito de semelhança, este é apenas exterior, pois obtido por um ardil, interiorizando a dissimilitude. Há, portanto, diferença de natureza entre a boa cópia e o simulacro platônicos: não haveria, no simulacro, nem mesmo a dimensão da *doxa*, mas um combate que se passaria por opinião ou saber, porque o simulacro implicaria grandes dimensões que escapariam ao observador (e por não dominá-las, adviria a impressão de semelhança). Portanto, o simulacro inclui um ponto de vista que o diferencia, ele está como força imanente no observador, transformando-se nele. Ao

modelo e suas cópias, o devir-louco, ilimitado, refratário ao “mesmo” e ao “semelhante”: a operação platônica seria a da ordenação e do recalque deste devir.

É assim que Platão funda a concepção de representação na relação entre as cópias-ícones (os semelhantes, cópias exemplares) e seus modelos transcendentais, modelos do mesmo, identidade pura (a justeza perante a Justiça etc.): a representação, então, definida “não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento... determinação abstrata do fundamento como aquilo que possui em primeiro lugar” (DELEUZE, 2000, p. 264). Com o cristianismo, a representação atingiria sua maior amplitude, propriamente infinita, pretensão sobre o ilimitado no ser como divino. Mas é Aristóteles, bem antes do pensamento escolástico, quem se preocupa em tornar a representação propriamente finita, uma possibilidade, no furor classificatório dos gêneros às espécies¹⁴. Assim é que, em decorrência, a representação vem marcar o pensamento (filosófico) tradicional pela dupla exigência do “mesmo” e da “semelhança” sobre o ilimitado: o “mesmo” encontrando um princípio incondicionado na razão suficiente, e o “semelhante”, sua condição de aplicabilidade na convergência ou na continuidade. *Ethos da episteme*: “sempre a seleção dos pretendentes, a exclusão do excêntrico e do divergente, em nome de uma finalidade superior, de uma realidade essencial ou mesmo de um sentido da história” (DELEUZE, 2000, p. 265).

Mas, como recalcar ou neutralizar o simulacro para sempre? Ele irrompe, e este é o caráter por excelência, segundo Deleuze, da arte a partir do moderno: em vez de pontos de vista diferentes submetidos a uma regra de convergência sobre a mesma história, histórias diferentes e divergentes na afirmação das séries heterogêneas em ressonância interna, simulacros, fantasmas (*Finnegan's wake*, James Joyce). Deleuze mostra que já era essa a pesquisa de Freud, o fantasma resultando de séries, a infantil, a pós-pubertária etc., reunindo assim as condições da experiência real e as estruturas da arte: “divergências das séries, descentramentos dos círculos, constituição do caos que os compreende, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros” (DELEUZE, 2000, p. 266). Sistemas dissimétricos; diferenciais; simulacros, na medida em que tal heterogeneidade esteja interiorizada no sistema, que a diferença esteja nele

¹⁴ Segundo Machado, Deleuze identifica em Aristóteles aquele que daria o passo seguinte quanto à fundação da lógica da representação, indo além de Platão ao criar os conceitos básicos da representação propriamente dita para além da visão “moral” platônica. No entanto, basta-nos, tendo em vista nosso objetivo, ficarmos com a crítica a Platão.

incluída ocupando o centro do sistema descentrado. É preciso que a fórmula “só o que se parece difere” (representação), seja substituída pela fórmula “somente as diferenças se parecem” (simulacro). Para isso, é necessário que a “disparidade constituinte seja julgada nela mesma, não se prejulgue a partir de nenhuma identidade preliminar (...). Então, a semelhança não pode ser pensada senão como o produto desta diferença interna” (DELEUZE, 2000, p. 267).

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação: trata-se de introduzir a subversão neste mundo, ‘crepúsculo dos ídolos’. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhuma como a cópia. Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro. (...) Não há mais hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro... A semelhança subsiste, mas é produzida como o efeito exterior do simulacro, na medida em que se constrói sobre as séries divergentes e faz com que ressoem. A identidade subsiste, mas é produzida como a lei que complica todas as séries, faz com que todas voltem em cada uma no curso do movimento forçado. (...) Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente (DELEUZE, 2000, pp. 267 e 268).

O “mesmo” e o “semelhante”, o modelo e a cópia e todo fundamento caem, enfim, com a emergência do simulacro, sob a potência do falso: a simulação como eterno retorno, o eterno retorno como decisão de reverter os ícones, de subverter a representação. Nietzsche, assinala Deleuze, expôs sua doutrina do eterno retorno quase sempre pelo seu conteúdo manifesto: o “mesmo” que faz voltar o “semelhante”. Mas, para Deleuze, o conteúdo manifesto existe para ser refutado por Zarathustra, como uma passagem para se chegar ao conteúdo latente, o vertiginoso dionisismo rejeitado por Platão: à coerência da representação, responde a “cao-errância” do eterno retorno num laço indissociável com o simulacro (vontade de potência). Já não é o *semelhante ao mesmo* que retorna (salvo quando simulado), mas as séries divergentes pela própria divergência, deslocando todas as outras séries, complicando a diferença no caos, fazendo retornar apenas os procedimentos avessos à própria seleção, às correções das divergências, às ordenações, aos modelos e suas cópias. “Ele [o eterno retorno] é o fantasma único para todos os simulacros (o ser para todos os entes). É potência para afirmar a divergência e o descentramento” (DELEUZE, 2000, p. 270). A modernidade é

o simulacro, mas é preciso saber destacar dela o que, pertencendo à modernidade, volta-se contra ela – o intempestivo nietzschiano – em sua relação com o passado (na reversão do platonismo) e o presente (simulacro na modernidade crítica) em prol do futuro (eterno retorno, a crença no futuro).

um.dois. Crítica à representação

A diferença é submetida à identidade quando da segregação das imagens-simulacro em Platão. O simulacro, como imagem dessemelhante, antagônica à relação de semelhança interna entre a cópia e seu modelo transcendente, expressa o puro devir no mundo sensível. A dualidade estabelecida por Platão entre o inteligível e o sensível (que emana da ideia, sendo desta semelhante e a tendo como sua essência interna) teria seu fundamento na dualidade que haveria no próprio mundo sensível entre uma dimensão abarcável e mensurável (a imagem-cópia) e o devir louco desmedido (dessemelhança completa que abole a hierarquia entre a imagem e a ideia). Na relação entre imagens oponentes em Platão é que se deu a batalha que determinou, ao mesmo tempo, o surgimento da filosofia majoritariamente como exercício representacional para além do conjunto heteróclito do pensamento pré-socrático.

Nietzsche considera-se ponto irradiador de uma completa inflexão na história da filosofia. Ao tomar Sócrates e Platão como seus oponentes gregos ele dá curso, segundo Deleuze, a um grande projeto de desregulamentação das oposições entre modelos e cópias que compõem o pensamento hierárquico e representacional. Ao questionar o niilismo da ascese platônica como negação da vida, Nietzsche põe em seu lugar a profundidade sem ponto de partida ou fundamento, uma profundidade não ideal como uma dobra da própria superfície, abolindo mesmo a distinção entre a profundidade e a superfície. Entre as duas vias, entre a transcendência platônica e a imanência nietzschiana, Deleuze escolhe indubitavelmente a segunda, em uma “crítica do pensamento da representação e constituição de um pensamento da diferença” (MACHADO, 2009, p. 35), contra o “mesmo” e o “idêntico” enquanto gerenciadores da diferença, em prol da diferença simulante onde a identidade apenas subsistiria. Essa escolha, filiada diretamente à denúncia nietzschiana da história da filosofia como “a história de um erro” (o mundo verdadeiro como fábula de cunho moral) (NIETZSCHE, 2006, pp. 31 e 32), faz Deleuze estabelecer em *Diferença e repetição* que “a história do longo erro é a história da representação” (DELEUZE, 1988, p. 471). Deste modo, a

tradição filosófica precisaria ser reavaliada não pelo eterno retorno do *mesmo*, mas pela “repetição no eterno retorno daquilo que difere (a repetição de cada série implicante)” (DELEUZE, 1988, p. 471). É uma tomada de partido pela diferença. Mas, ao contrário de Nietzsche, Deleuze buscará, em seu heterodoxo mergulho na história da filosofia, filósofos anteriores à irrupção nietzschiana para avaliá-los total ou parcialmente como escapando ao cunho representacional, reintegrando-os em sua crítica à representação na esteira de Nietzsche.

Pois é justamente esse projeto, interpretado como subversão da filosofia da representação e denominado às vezes ‘perversão do platonismo’, que constitui o centro a partir do qual gravitam as análises histórico-filosóficas de Deleuze e inspira toda a elaboração de seu pensamento filosófico (MACHADO, 2009, p. 34).

Contra a representação, a reversão do platonismo. Pois, “subverter a filosofia da representação significa afirmar os direitos dos simulacros reconhecendo neles uma potência positiva, dionisíaca, capaz de destruir as categorias de original e de cópia” (MACHADO, 2009, p. 48), em favor da não subordinação da diferença à representação, isto é, à identidade. O simulacro percorre a terra como o carro do deus mascarado...:

como maquinaria, uma máquina dionisíaca, uma potência positiva, ‘potência primeira’ que, quando não é mais recalçada pela ideia, é a própria coisa; pois, se no platonismo a ideia é a coisa, na subversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro (...).

Estamos no âmago da filosofia de Deleuze. O simulacro, a imagem demoníaca, a imagem sem semelhança, ou que coloca a semelhança no exterior, é a diferença. (...) valorizar o simulacro ao interpretar Platão é, para ele, uma das maneiras de formular o projeto geral de pensar a diferença nela mesma, sem permanecer no elemento de uma diferença já mediatizada pela representação, isto é, submetida à identidade, à oposição, à analogia, à semelhança. (...) É porque o simulacro é uma instância que compreende uma diferença em si, como semelhança abolida, que é possível, quando se afirma sua potência positiva, contestar as noções de identidade e semelhança (MACHADO, 2009, pp. 48 e 49).

Assim, a crítica à representação, ou a subversão da filosofia da representação, tem como correlato a afirmação de um pensamento que produz diferenças nelas mesmas, não mediadas por identidades transcendentais, oposições, analogias ou semelhanças, isto é, não submetidas ao conjunto de atributos da representação.

CAPÍTULO DOIS

PLANO DE IMANÊNCIA. MOVIMENTO E MOVIMENTO NO CINEMA

dois.um. O movimento não é uma ilusão de movimento

O “plano de imanência” é invocado tanto nos livros sobre o cinema de Deleuze¹⁵, quanto em *O que é a filosofia?*, de Deleuze e Felix Guattari¹⁶. Há uma construção em progresso entre os dois tratamentos dados ao plano de imanência, *constructos* complementares e não excludentes. O surgimento posterior aos livros do

¹⁵ *Cinema 1: a imagem-movimento* (de 1985; na França: *Cinéma, tome 1: l'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983). *Cinema 2: a imagem-tempo* (de 1990; na França *Cinéma, tome 2: l'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit. 1985).

¹⁶ *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de Minuit, 1991.

cinema da obra de Deleuze e Guattari cria de maneira abrangente – e especificamente quanto à definição de plano de imanência – novos problemas para *A imagem-movimento* e para *A imagem-tempo*. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari estabelecem a diferença entre o plano de imanência filosófico e o plano de composição na arte. Na verdade, há uma delimitação de campos que, mesmo que preche de permeabilidades, estabeleceria a diferença entre a filosofia (plano de imanência da filosofia/forma do conceito/personagens conceituais), a arte (plano de composição da arte/força da sensação/figuras estéticas) e a ciência (plano de referência ou de coordenação da ciência/função de conhecimento/funções e observadores parciais) (DELEUZE, GUATTARI, 1992).

Afinal, do que se trata o plano de imanência? Partamos de como Deleuze “lê” o cinema pelo filósofo Henri Bergson. Nos livros do cinema, Deleuze põe problemas próprios ao cinema e à filosofia e responde com conceitos (operação filosófica por excelência) que convém ao cinema, que evidenciam seu funcionamento e que o reordenam. Deleuze descobre a (cria uma) proximidade entre um momento da pesquisa bergsoniana e o surgimento do cinema que, aliás, são contemporâneos, ambos do final do século XIX. Bergson repõe o tempo e o movimento no cerne do próprio pensamento, como tema e *modus operandi* do pensamento, o pensar como devir; e o cinema, constitui-se como irrupção do movimento, do automovimento, aparição sensível do movimento e do tempo. Daí a importância das três teses sobre o movimento que Bergson enuncia em *A evolução criadora* (BERGSON, 2005).

A primeira tese distingue o movimento do espaço percorrido pelo movimento, um com outro não se confundindo. Não se reconstitui o movimento por posições no espaço/instantes no tempo, isto é, por intermédio de “cortes imóveis” em um tempo abstrato, pois há diferença de natureza entre o movimento (que se faz em uma duração concreta, sendo presente, indivisível, heterogêneo e irreduzível) e o espaço percorrido pelo movimento (passado, divisível, homogêneo e mensurável). Bergson usa negativamente o cinema (com a expressão “ilusão cinematográfica”) para referir-se ao “movimento” impessoal e uniforme resultante da vã tentativa de se reconstituir o movimento por posições no espaço e instantes no tempo. Esta reconstrução do

movimento não passaria de uma tentativa fadada ao fracasso, tal como faria a percepção natural ou como pensava Zenão de Eléia¹⁷.

O procedimento, portanto, consistiu em extrair de todos os movimentos próprios a todas as figuras um movimento impessoal, abstrato e simples, *o movimento em geral*, por assim dizer, em pô-lo no aparelho e em reconstituir a individualidade de cada movimento particular pela composição desse movimento anônimo com as atitudes pessoais. Tal é o artifício do cinematógrafo. E tal é também o do nosso conhecimento. Em vez de nos prendermos ao devir interior das coisas, postamo-nos fora delas para recompor artificialmente seu devir. Tomamos vistas quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos enfileirá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse devir ele próprio. Percepção, intelecção, linguagem geralmente procedem assim. Quer se trate de pensar o devir, quer de exprimi-lo, quer mesmo de percebê-lo, não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. Resumiríamos então tudo o que precede dizendo que *o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica* (BERGSON, 2005, pp. 330 e 331).

Bergson distingue, em sua segunda tese sobre o movimento, duas formas – ambas consideradas equivocadas – de reconstrução do movimento: por poses (a antiga) ou por instantes (a moderna). Se, para o pensamento clássico, o movimento remeteria a uma forma ou ideia inteligível, eterna e imóvel¹⁸, a ciência moderna tentaria reconstituir o movimento com instantes quaisquer, recompondo-o com cortes imóveis no espaço/tempo abstrato (o cinema, então, pareceria apenas mais um elo da cadeia tecnocientífica). Houve uma mudança na maneira de lidar com o movimento. A passagem se deu entre o reportar o movimento aos elementos formais (poses eternas) no pensamento antigo e a operação que remete o movimento aos elementos materiais imanentes (cortes imóveis) na ciência moderna. No entanto, Bergson nos diz que numa e noutra concepção o movimento é perdido, pois o “todo” foi dado *a priori* e sua principal

¹⁷ Zenão de Eléia é o autor dos mais conhecidos paradoxos de movimento. Segundo Aristóteles, são quatro as aporias construídas por Zenão, sendo a segunda o “aquiles”, a terceira a “flecha” e a quarta a “massa”. Podemos reter o essencial da argumentação de Zenão quanto à primeira aporia, onde a impossibilidade do movimento é afirmada por conta de infinitos divisíveis não poderem ser percorridos sucessivamente estando o móvel num tempo finito – o espaço infinitamente divisível contradiria a própria progressão do móvel. Assim, um móvel, antes de atingir o final de sua trajetória, precisaria passar por um ponto médio entre o início e o fim de seu trajeto; mas antes de atingir o ponto médio, precisaria passar por um ponto médio entre o primeiro ponto médio e o início, e assim retroagindo em um processo de subdivisão sem fim do espaço percorrido. Conclui-se daí que o móvel, na verdade, nem começou a se mover, já que sempre seria possível operar mais uma subdivisão no espaço a ser percorrido (ZENÃO, 2000, pp. 139-143). Diz Zenão que “o móvel nem no espaço em que está se move, nem naquele em que não está” (ZENÃO, 2000, p. 143, *apud* Diógenes Laércio).

¹⁸ Como na formulação metafísica platônica, onde as boas cópias do mundo sensível se poriam em movimento e transformação por um mimetismo ontológico que replicaria em graus diferentes de sucesso as ideias fontes. Ou, mais ainda, em Aristóteles, que pensava o movimento como passagem entre uma e outra forma, pose ou instante privilegiado.

característica, a de ser relacional e aberto, a de durar, é assim cassada. No entanto, só há movimento real se o “todo” se confunde com o “aberto”. E se para Bergson seria necessário elaborar uma metafísica que correspondesse à ciência moderna, tornar-se-ia necessário pensar o aparecimento do novo, do singular, já que o eterno deixou de ser a questão primordial.

As duas teses anteriores preparam a formulação dos cortes-móveis na terceira tese: se o instante é um corte imóvel do movimento, o movimento é um corte móvel da duração (do todo). O movimento (corte móvel) exprime uma mudança qualitativa no todo, que não tem partes e jamais é dado *a priori* (pois jamais presumido). O todo é o aberto, o que muda sem cessar; é a “relação”, exterior a seus termos – e os movimentos executados nele agrupam a matéria artificialmente em seções, “conjuntos” sempre inacabados de partes da matéria. Os conjuntos estão no espaço, são artificialmente fechados e compostos de partes.

Não se deve confundir o todo, os ‘todos’, com os *conjuntos*. Os conjuntos são fechados, e tudo o que é fechado é artificialmente fechado. Os conjuntos são sempre conjuntos de partes. Mas um todo não é fechado, é aberto; e não tem partes, exceto num sentido muito especial, pois ele não se divide sem mudar de natureza em cada etapa da divisão (DELEUZE, 1985, p. 20).

O todo é o que garante que cada conjunto jamais se feche em si, embora a organização da matéria permita que o todo possa ser alongado ao infinito. O todo não é um conjunto fechado, ao contrário, é “aquilo pelo qual o conjunto nunca é absolutamente fechado, (...) aquilo que o mantém aberto em algum ponto, como se um fio tênue o ligasse ao resto do universo” (DELEUZE, 1985, p. 20). Se, por um lado, os cortes imóveis (as partes) e o tempo abstrato remetem aos conjuntos, os cortes móveis (movimento) se fariam por uma duração concreta, pela abertura de um todo. Os conjuntos (sistemas artificialmente fechados) se definem pelos seus objetos (partes); movimentos de translação modificam as posições dos objetos, movimentos que só são possíveis porque o todo atravessa os conjuntos e as partes: são as duas faces do movimento, *relação entre os objetos* (cortes imóveis; movimento relativo das partes de um conjunto) e *expressão do todo* (corte móvel da duração; movimento absoluto). O movimento permite ao todo se dividir nos objetos, e aos objetos, reunirem-se ao todo; o movimento reporta o todo aos objetos forçando a abertura do conjunto, e os objetos, ao todo aberto que ele (o movimento) exprime. Entre o todo (o aberto, a duração) e os objetos (partes de um conjunto, cortes imóveis) há sempre mudança: o movimento

reporta os objetos ao todo que muda, corte móvel/movimento do todo que exprime sua mudança em relação aos objetos.¹⁹ “O todo se cria e não para de se criar numa outra dimensão sem partes (...) como o puro devir incessante (...). É nesse sentido que ele é espiritual ou mental” (DELEUZE, 1985, p. 20).

Das três teses, a terceira tem importância capital para o cinema: os “cortes móveis da duração” exprimem a natureza irreduzível do próprio movimento. Afirma-se, assim, a impossibilidade de cortes imóveis expressarem a natureza do movimento pela recomposição de sua trajetória por instantes no tempo e posições no espaço (a primeira tese). A questão é a da correlação errônea entre a secção do movimento e o próprio movimento que, justamente, o descaracterizaria enquanto movimento: não é possível dividir o movimento sem que essa operação não venha alterar a integridade de sua impressão na duração. O movimento é um corte móvel da duração, ele exprime sempre uma mudança qualitativa no todo aberto, fio por onde escoo o tempo.

Ora, ao ler no cinema a criação bergsoniana dos “cortes móveis”, Deleuze inviabiliza tanto a argumentação sobre a *ilusão de movimento* no cinema, quanto outro verdadeiro axioma, o da *impressão de realidade*. No entanto, os meios técnicos cinematográficos pareceriam corroborar o contrário, pois, para que haja movimento no cinema, é preciso que a luz atravesse quadros translúcidos e independentes (vistas fixas e equidistantes de uma determinada parte do espaço, os fotogramas: cortes instantâneos, uniformes, abstratos e imóveis) organizados em sequência (a película de celuloide), sendo projetados em uma tela segundo determinada razão de velocidade. Em outras palavras, se nos ativermos apenas às premissas técnicas que permitem a existência do cinema como artefato óptico-mecânico, teríamos como consequência não o movimento, mas a ilusão de movimento em um filme, fruto de um artil técnico contra a *physis*, de uma “esperteza” similar a dos construtores gregos que edificaram o *patheron* de maneira assimétrica e desarmônica (plataformas das colunas curvadas para cima, leve convexidade das colunas para compensar a ilusão de concavidade quando vistas à distância etc.) para que não parecesse, por um conjunto de ilusões de ótica, assimétrico e desarmônico, mas simétrico e harmônico – a má “aparência” que Platão tanto temia. O movimento do cinema seria, enfim, um engodo. Daí a posição de Bergson, que não reconheceu nele um aliado, condenando-o por entender que perfazia a mesma coisa que

¹⁹ Todas essas questões são retomadas por Deleuze no primeiro capítulo de *A Imagem-movimento*.

a percepção natural, falseando o movimento, oferecendo cortes imóveis onde o movimento seria acrescido, oferecendo uma ilusão de movimento.

Nada mais distante disso. Os cortes móveis no cinema não podem expressar ilusões de movimento (que contradiriam as duas primeiras teses sobre o movimento de Bergson em *A evolução criadora*), mas os movimentos, em rearranjos propriamente cinematográficos. Por outro lado, uma “impressão de realidade” se confundiria, mais uma vez, no âmbito do cinema, com o falso movimento, já que um pretense “realismo” cinematográfico estaria ligado à sua capacidade de recompor uma “impressão” de movimento e não o movimento em si. O que vemos como resultado da projeção do filme sobre uma tela é o movimento, nada aquém do movimento: cortes móveis da duração descobertos pelo próprio Bergson em *Matéria e memória*. É tentador considerar injustos os fins cujos meios sejam suspeitos. No entanto, é preciso também desconfiar das ligações por demais evidentes, principalmente as de causa e efeito. Mas não compliquemos em demasia, já que seria possível, não sem alguma ironia, invocar uma evidência sensorial, “fenomenológica”, como contraprova à tese da ilusão de movimento do cinema, pois o fotograma, elemento genético cinematográfico, é justamente aquilo que não se vê em um filme, mesmo que sejam fotogramas o que vemos quando temos em mãos uma película. O fato de tecnicamente o movimento cinematográfico ser produzido pela série de cortes imóveis, pelos fotogramas, não significa que o movimento dali produzido seja uma ilusão. Este teria sido, segundo Deleuze, o engano de Bergson quanto ao cinema, atendo-se às condições técnicas do filme em detrimento da recepção ordinária de um espectador sentado na sala de cinema: o espectador vê uma imagem-média que se produz *entre* os fotogramas, embora de maneira alguma à revelia destes; vê a imagem, o movimento, a imagem-movimento – cortes móveis da duração como enunciados no primeiro capítulo de *Matéria e memória* de Bergson. Não há ilusão de movimento no cinema, há movimento, pois a “ilusão” que os cortes imóveis prenunciariam é corrigida na projeção; e o cinema, o fluxo imanente do automovimento e da autotemporalização, não é o fotograma isolado e fixo, mas o resultado final da série dos fotogramas que corre no projetor a certa razão, gerando movimento e duração²⁰.

²⁰ Mas Bergson, para Deleuze, teria ajuizado *todo* o cinema pela sua avaliação sobre o início do cinema, não muito diferente, aliás, da forma como a historiografia tradicional do cinema encarava esse período, quando denunciava as condições “anômalas” do início do cinema ao “imitar” a percepção natural: câmera fixa e frontal à cena tal como um espectador sentado em sua poltrona; plano espacial e imóvel e tempo uniforme e abstrato; e câmera e projetor sendo um só aparelho, não propiciando a montagem.

dois.dois. O plano de imanência

Já podemos afirmar, por hora, que o cinema dá curso ao movimento e o faz irromper enquanto diferença. E se temos o próprio movimento exibido na tela de cinema, isto implica desconfiarmos da noção de que a imagem cinematográfica é a representação de um movimento tido como “real”. Não há no cinema ilusão de movimento, falso-movimento que ao pretense movimento verdadeiro do “mundo exterior” se assemelharia. Da mesma forma, encontramos aqui os primeiros indícios do liame profundo entre o cinema e o movimento, entre o cinema e a matéria movente, entre o cinema e a imanência.

Dentre as questões levantadas por Bergson em *Matéria e memória* e que são retomadas por Deleuze em *A imagem-movimento*, uma se destaca pela importância e abrangência para a tese deleuziana: em meio à matéria acentrada do universo material, puro movimento irrefreável, surge um *intervalo de movimento*: no estado da variação universal da matéria, aparecem os primeiros obstáculos à luz, esboços de sólidos. Em meio a essas primeiras opacidades, irrompe um intervalo que acolhe o movimento, reagindo a ele retardadamente por meio de partes especializadas que reorganizam o movimento recebido. Para Bergson, o intervalo no *continuum* da matéria é suficiente para determinar o surgimento da vida, que instaura sistemas fechados (quadros) numa operação de enquadramento sobre as imagens cujas ações ela sofre, devolvendo o movimento como algo novo e imprevisível, como ação. A imagem-viva é um centro de indeterminação no plano acentrado do universo material (BERGSON, 1990).

Sendo uma inclinação do próprio universo maquínico, o intervalo de movimento não seria exclusividade da matéria viva. *Um intervalo no universo material*, eis o cinema, diz-nos Deleuze. Mas a própria matéria viva já não faria operações “cinematográficas” ao interromper a propagação sem perdas da luz? Pois o vivo é uma *tela* onde a *luz* se revela, refletindo-a – a vida resiste e negocia com a luz. O vivo “percebe”, sendo a percepção “a imagem refletida por uma imagem viva” (DELEUZE, 1985, p. 84). Assim, o advento da imagem-viva e de sua percepção diferenciada no universo maquínico duplicam o sistema de referência de imagens:

1º) “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” (DELEUZE, 1985, p. 84) – percepção objetiva no regime da variação universal;

2º) “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, 1985, p. 84), retendo da coisa sempre menos do que ela é e reagindo a ela mediatamente – percepção subjetiva como centro de indeterminação de ação, percepção da matéria viva.

As imagens que surgem da especificação do movimento (da imagem-movimento – já que, para Bergson, imagem e movimento são a mesma coisa) na imagem viva (percepção, afecção e ação do vivo)²¹ também surgem no cinema em um “plano de imanência”. O plano de imanência é um corte móvel do universo das imagens, um corte temporal. Deleuze o define como:

(...) um conjunto, mas um conjunto infinito: o plano de imanência é o movimento (a face do movimento) que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema ao outro (...). É um bloco de espaço-tempo, pois cabe-lhe cada vez o tempo do movimento que nele se opera (...). O universo material, o plano de imanência, é o *agenciamento maquínico das imagens-movimento*. Há aqui um extraordinário avanço de Bergson: é o universo como cinema em si, um metacinema (DELEUZE, 1985, pp. 79 e 80).

“O universo como cinema em si”... São como que dois universos comunicantes: o plano de imanência do universo material que se faz como cinema; e o cinema, que dá-nos a ver um plano de imanência, que se constitui como um prolongamento do plano de imanência. Deleuze destaca três características fundamentais do plano de imanência do cinema em *A imagem-movimento* (1985). A primeira é a de que *o plano de imanência é o conjunto infinito das imagens-movimento, que reagem umas sobre as outras por todas as suas partes no plano material (o universo material-imagético de Bergson)*. Mas o plano de imanência é também *sucessão infinita de linhas ou figuras de luz que se difundem umas sobre as outras sem cessar, sem perdas e não encontrando resistências* e que se oporiam às linhas rígidas ou figuras geométricas, se estas existissem; porém, não há sólidos nesse plano de imanência, nem direita ou esquerda, acima ou abaixo. A luz propaga-se sem revelar-se em uma opacidade qualquer, se difunde sem cessar, sem refrações ou reflexões, em todos os sentidos e direções. A luz é imagem, ou ainda,

²¹ Retornaremos, no capítulo três: *Imagem em Bergson. Imagens do cinema*, a essas importantíssimas questões bergsonianas: ao intervalo de movimento; à diferenciação entre o universo objetivo da matéria e a percepção subjetiva do ser vivo; à diferença entre percepção, afecção e ação; às características da matéria viva; e, sobretudo, ao conceito de “imagem” em Bergson e sua conexão com a matéria.

movimento de ação recebida e reação à ação: as imagens são *preensões* objetivas, totais, percepções de todos os movimentos que atuam em todas as suas partes e pelos quais atuam sobre todas as outras imagens. Bergson invoca a “fotografia”, mas uma estranha série infinita de fotos já batidas em todos os pontos do universo, fotografias transparentes nas próprias imagens: “a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço” (BERGSON, 1990, p. 26). Mas o plano de imanência também é a *série de blocos de espaço-tempo, corte móvel (temporal) do devir* (terceira característica). O plano de imanência é luz que se propaga sem resistência ou perda: não há corpos no regime da imagem-movimento, mas figuras de luz (isto é, blocos de espaço-tempo, imagens em si); é um corte móvel, um corte temporal, linhas e figuras de luz que implicam e comportam o tempo como a variável dos movimentos.

No plano de imanência do cinema recortam-se outros sistemas fechados, conjuntos finitos onde o plano de imanência (a face do movimento) conecta as partes de um conjunto e os conjuntos entre si, isto é, as imagens-movimento entre si. O plano de imanência, um conjunto infinito, se espraia pelos conjuntos de imagens-movimento, série de blocos de espaço-tempo.

O plano das imagens-movimento é um bloco de espaço-tempo, uma perspectiva espaço-temporal, mas, como tal, é uma perspectiva sobre um tempo real que não se confunde de forma alguma com o plano ou com o movimento. (...) A saber: haverá imagens indiretas do tempo na medida que resultarem de uma comparação das imagens-movimento entre si, ou de uma combinação das três variedades – percepções, ações e afecções (DELEUZE, 1985, p. 92).

Assim definido como o conjunto infinito dos movimentos, pareceria que o plano de imanência se confundiria com a própria extensão objetiva da matéria no universo, o próprio plano material tal como definido por Bergson. A identidade entre o plano de imanência em Deleuze e a extensão da matéria em Bergson até pareceria estabelecida em muitas passagens de *A imagem-movimento*. Poderíamos citar alguns trechos:

1º) (Sobre o plano de matéria) “Este *conjunto infinito de todas as imagens* [grifo nosso] constitui uma espécie de plano de imanência. Neste plano a imagem existe em si. Este em-si da imagem é a matéria: não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento” (DELEUZE, 1985, p. 79).

2º) (Em comentário sobre filme do dramaturgo Samuel Beckett) “Procedendo assim à extinção das imagens-ação, das imagens-percepção e das imagens-afecção, Beckett remonta em direção ao plano luminoso da imanência, o plano de matéria e seu marulho cósmico de imagens-movimento” (DELEUZE, 1985, p. 91).

3º) (Invocando uma das características fundamentais do plano de matéria) “O plano de imanência é inteiramente Luz. O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde (...)” (DELEUZE, 1985, p. 81).

No entanto, definir o plano de imanência instaurado no cinema como *um* universo material, um “conjunto infinito de todas as imagens”, não significa que o plano de imanência esteja dado *a priori*. Pode ser esclarecedor redirecionar a questão ao primeiro capítulo de *Matéria e memória*. Bergson traça um plano de imanência que progrediria com o universo material ao considerar como imagem toda matéria cambiante. Aqui, o plano de imanência bergsoniano redesenha as linhas do universo material, mas nem por isso seu plano de imanência se superpõe ou se confunde com a própria matéria cambiante, com a extensão da matéria no universo. Bergson edifica seu plano de imanência percorrendo traço a traço o regime de todas as imagens, o regime da variação universal da matéria, mas como um *constructo* que não se confunde com o caos da matéria. “Reportado ao caos, o plano de imanência é sempre dito no plural. (...) o plano de imanência não pode cobrir ou superpor-se ao caos (mesmo se se afirma que seu horizonte é infinito)” (PRADO JR., 2000, p. 314).

O plano de imanência em sua abertura para um todo precisa ser edificado, sendo o próprio plano de imanência a necessária presença *construída* de um “impensável” onde o pensamento acontece. Isso está evidente quando Deleuze ressalta que “o plano de imanência deve ser construído; a imanência é um construtivismo e cada multiplicidade assinalável é como uma região do plano” (DELEUZE, 1992, p. 182). É nesse sentido que o plano de imanência, no âmbito do cinema, não seria o *continuum* da matéria, mas um corte, o conjunto infinito da matéria que poderia até recompor os traços da própria matéria caso realmente abarcasse o universo material, mas não se confundindo com o universo material. Sua abertura é garantida pelo todo que injeta tempo mesmo nos conjuntos mais fechados, pois é justamente o todo que o mantém aberto em alguma parte, não lhe permitindo um fechamento completo. Um conjunto, mesmo que infinito e/ou composto de todas as partes, é um cerceamento artificial, e não

pode ser confundido com a abertura de um todo que perpassa a matéria, esse, sim, aberto, linha temporal que garante a duração da matéria.

Como um conjunto, mesmo que infinito, poderia abarcar o todo que perpassa a matéria? Ao retomarem em *O que é a filosofia?* a noção de plano de imanência, Deleuze e Guattari investem não apenas em seu caráter material – como uma leitura apressada sobre a concepção cinematográfica do plano poderia supor à primeira vista –, mas, prioritariamente, na relação estrita com o pensamento. É que o plano de imanência, não se confundindo com a matéria bruta, tem um duplo caráter, *constructo* sobre o universo material e esteio imanente do pensamento. A questão nos livros do cinema era a de afirmar um materialismo primordial do cinema para, a partir desta condição inicial de direito e de fato, afirmar sua metafísica imanente onde o espírito encontraria uma nova e insubstituível forma de pensamento. Daí a descoberta de Deleuze de que o cinema seria bergsoniano quanto à relação entre matéria e espírito, marcando cada avanço de sua proposta com os capítulos de *Matéria e memória*, do início materialista à incorporação das questões do tempo, do passado, da memória e do tempo. Por isso podemos ressaltar como característica do plano de imanência que é o último eco do caos; pré-ordenamento elementar da matéria; condição material pré-cognitiva do pensamento; o conjunto (infinito ou não) da extensão material tal como recortado do indiviso do caos; aquilo que, estando bem próximo da matéria, dela diferencia-se, constituindo-se como instância ainda impensável do pensamento; série de blocos de espaço-tempo, corte móvel do devir: o plano de imanência cinematográfico da imagem-movimento. E nada disso deve ser confundido com o todo, nem com a extensão da matéria, *continuum* das imagens do universo em sua abertura para o tempo.

É este o caráter do plano de imanência ao ser retomado por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*, onde o plano de imanência é definido como sendo um “planômeno”, um “plano de imanência dos conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 51). Não um conceito pensável, mas a imagem do pensamento, platô aberto, meio *fluido* onde os conceitos fundam-se e se movem. “Os conceitos ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 52). Trata-se de um insondável, embora seja concreto: o plano de imanência é um recorte no caos a um passo do estabelecimento das coordenadas, uma região que precisa ser construída em oposição ao estabelecimento de

fundamentações por instâncias de transcendência (fortuna do veio majoritário da história da filosofia) instauradoras de centros totalizantes e associações representacionais. O plano de imanência se define pelos conceitos que o povoam.²² É instância pré-filosófica – embora interior à filosofia, distinguível e inseparável dela –, compreensão intuitiva e não conceitual dos conceitos, mas que se oferece para a criação de conceitos: “a filosofia é ao mesmo tempo criação de conceito e instauração do plano [de imanência] (...), solo absoluto da filosofia, sua Terra ou sua desterritorialização, sua fundação, sobre os quais ela cria seus conceitos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 58). O plano de imanência não é o caos, ao contrário, é instância pré-individual “operando um corte do caos, o plano de imanência faz apelo a uma criação de conceitos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 60). O pensamento reivindica o movimento ao infinito, sem remeter a coordenadas espácio-temporais. O movimento infinito é duplo: o que se move é o próprio plano de imanência, horizonte absoluto onde o movimento de ida é já movimento de volta, reversibilidade perpétua entre “o movimento do pensamento na direção do verdadeiro” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 54) e vice-versa. “É neste sentido que se diz que *pensar* e *ser* são uma só e mesma coisa” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 54). Justamente, como afirmam Deleuze e Guattari, o movimento é “imagem do pensamento” e “matéria do ser”. Daí as duas faces do plano de imanência: Pensamento & Natureza: *Noûs & Physis*. De outra forma: “terra” ou desterritorialização impensável do pensamento & imagem da extensão da matéria no universo.

Deleuze e Guattari identificam em Espinosa aquele que faz a ruptura radical com a transcendência que ainda se imiscuía na imanência, afirmando um plano de imanência ao considerá-la (a imanência) como imanente apenas a si própria e não a “algo”: Deus como objeto de contemplação, sujeito transcendental kantiano ou o “outro” como sujeito de comunicação. Espinosa foi quem pensou o “melhor” plano de imanência (o que não pode, mas que deve ser pensado) por não propiciar o transcendente. O Bergson de *Matéria e memória* seria de “inspiração espinosista”, onde um plano corta o caos, ao mesmo tempo propagação infinita do movimento (matéria) e proliferação de uma imagem do pensamento em uma pura consciência de direito.

A ida-e-volta incessante do plano, o movimento infinito. Talvez seja o gesto supremo da filosofia: não tanto pensar O plano de imanência, mas mostrar que

²² “O plano de imanência é essencialmente um *campo* onde se produzem, circulam e se entrecrocaram os conceitos” (PRADO JR., 2000: 308).

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 (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 79).

Para traçar um plano de imanência, para ser “O” plano, precisa-se reconstruir o caos contra o qual se erige. Um filósofo ou um período longo da história da filosofia pode traçar um ou vários planos de imanência. É possível criar conceitos novos sobre um plano de imanência de um filósofo, traçando, assim, uma linha de influência ou mesmo tecendo sobre o antigo, um novo plano de imanência. “Em todo caso, não será, todavia, sem prolongar o plano primitivo, afetando-o com novas curvaturas, a ponto de que uma dúvida subsiste: não é um outro plano que foi tecido nas malhas do primeiro?” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 76).

CAPÍTULO TRÊS

IMAGEM EM BERGSON. IMAGENS DO CINEMA

três.um. Primeiro regime de imagens

Henri Bergson escreve *Matéria e memória* como resposta a uma “crise da psicologia” identificada pelo filósofo no final do século XIX, crise que teria por base uma questão metafísica fundamental. Segundo Bergson, tornava-se cada vez mais insustentável considerar, por um lado, *movimentos extensos e homogêneos no espaço* e, por outro, *imagens inextensas na consciência*. As descobertas científicas da época vislumbravam uma consciência cada vez mais em movimento, concomitantemente com

que colocavam mais imagens no mundo (como o próprio advento do cinema). Tal dicotomia era o campo de batalha entre correntes nomeadas por Bergson como *idealista* e *materialista*: por um lado, desejava-se reconstituir a matéria por imagens inextensas no interior da consciência (posição idealista, o mundo é tal qual eu o construo em minha consciência); por outro, compor a consciência por movimentos materiais extensivos no espaço (posição materialista, a consciência como dependente do corpo (matéria) em um paralelismo entre os fenômenos psicológicos e fisiológicos). Contra o idealismo, Bergson assevera ser falso reduzir a matéria à sua aparição na consciência; e, com relação ao realismo, ser igualmente falso fazer dessa aparição algo de natureza diferente da matéria. Os partidários desta corrente fariam da percepção um mistério; enquanto os idealistas nos levariam a concluir como acidental a cognição do mundo e os resultados da ciência. Mas, “como imaginar uma relação entre a coisa e a imagem, entre a matéria e o pensamento, uma vez que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro?” (BERGSON, 1990, p. 27). Como a matéria tornada inextensa poderia ganhar novamente extensão? Se tais posicionamentos caracterizavam, cada um ao seu modo, o mesmo impasse insolúvel, era justamente por não conseguirem construir a contento a travessia entre as duas ordens, entre os *movimentos extensos no espaço* e as *imagens inextensas na consciência*²³.

Ainda em *Matéria e memória*, Bergson afirma a realidade do espírito e da matéria, a relação entre eles, e de ambos com a memória. A obra é “claramente dualista” (BERGSON, 1990, p. 1), mas tal dualismo se constitui antes como uma tática para suprimir as dificuldades que a própria cisão matéria/espírito acarreta, pois na relação entre ambos não está implicada a típica lógica dos tradicionais dualismos (como a de sujeito/objeto eu subjetivo interior/mundo exterior objetivo etc.) “uma vez que os dois termos em questão não são regidos por uma relação negativa, simplesmente excludente, mas encontram-se em constante tensão” (FERRAZ, 2004, p. 63). São, justamente, os dualismos os alvos de uma superação. Tal superação inclui tomar a matéria “antes” da dissociação entre existência e aparência; inclui, enfim, o surpreendente conceito bergsoniano de “imagem”.

Bergson nos propõe sua concepção de “imagem” logo no início de *Matéria e memória*: a meio caminho entre os posicionamentos idealista e realista, a imagem seria

²³ O projeto bergsoniano não era o único a pretender superar tal cisão, a fenomenologia também investiu na superação de tal dicotomia.

algo além de uma projeção da consciência, de uma representação mental idealista; por outro lado, a imagem estaria aquém do que o realista chamaria de uma “coisa”, isto é, a coisa insondável e de algum modo apartada do que a cerca. Na apresentação sumária das duas posições conflitantes, Bergson identifica a distância entre a consciência e a matéria como algo a ser vencido. E o que Bergson propõe como resposta ao hiato entre consciência e matéria é a identidade da própria coisa, da matéria, com a imagem: tudo o que aparece – tanto os objetos inanimados como meu próprio corpo – surge como imagem. Sua proposição é de tal modo inaugural que ainda hoje causa estranhamento e desconforto, mais de cem anos após *Matéria e memória* ter sido escrita²⁴. Bergson precisou retornar a sua definição várias vezes ao longo do livro. Eis alguns poucos momentos listados:

a) No *Prefácio da sétima edição de Matéria e memória*, Bergson afirma que: “A matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’” (1990, p. 1).

b) Diz-se de nosso corpo que “é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra” (1990, p. 11).

c) “Tomemos esse sistema de imagens solidárias e bem amarradas que chamamos de mundo material” (1990, p. 21).

d) “Ao colocar o mundo material demo-nos um conjunto de imagens, e aliás é impossível nos darmos outra coisa” (1990, p. 23).

Em um primeiro momento, temos as imagens em estado da variação universal, sem coordenadas, imagens-móveis que reagem por todas as suas partes. A imagem-matéria está nela própria, não está em movimento: antes, *é o próprio movimento* ininterrupto. Bergson diz adotar a concepção de matéria do senso comum, não sem mais uma vez invocar a dicotomia entre idealistas e materialistas. Seria estranho ao senso comum, argumenta, que os objetos que facilmente tocamos venham a existir apenas no e para um espírito. Seria igualmente estranho para o senso comum considerar que o objeto seja diferente do que se percebe dele, sendo inacessível à consciência. Para o senso comum, diz-nos Bergson, o objeto é uma imagem que existe nela própria; e a matéria existe tal como a percebemos: como imagem. Tal concepção de imagem ressalta uma interconectividade constante entre imagens, reforçando a ligação indissociável entre a matéria e o estado de interação constante e ininterrupta da própria

²⁴ A primeira edição de *Matéria e memória* na França data de 1896.

matéria, isto é, o de uma percepção objetiva onde a matéria prolonga-se nela própria. A imagem bergsoniana é compreendida no contexto de um prolongamento perceptivo, interconexão em um universo onde, como depreende Deleuze (1985) da argumentação de Bergson, matéria = imagem = movimento = luz.

Assim, o projeto declarado de *Matéria e memória* seria, justamente, construir pela imagem, pelo prolongamento e interconexão das imagens na percepção interativa, a ponte entre *espírito* e *matéria*, entre *consciência* e *plano material imanente*. A problematização colocada em curso por Bergson leva em consideração conciliar os dois regimes de imagem, já que não haveria diferença de natureza entre a percepção objetiva e a percepção subjetiva, mas um *continuum* perceptivo entre os dois regimes. Mas, a partir do privilégio concedido à imagem “especial” – isto é, à matéria viva, imagem diferenciada entre as outras imagens – seria preciso entender como as mesmas imagens efetivamente entram, ao mesmo tempo, (1) no regime “onde cada imagem varia em função dela mesma” (BERGSON, 1990, p. 16), sofrendo a ação real das imagens vizinhas (regime da percepção objetiva acentrada da matéria inerte) e (2) no regime onde todas as imagens variam em função de uma única imagem, de um centro perceptivo (quando aquelas refletem a ação possível desta imagem privilegiada, regime de percepção subjetiva, do ser vivo)²⁵.

Mas instalemo-nos, de início, no primeiro regime da imagem, regime objetivo das imagens. Dar-se este regime é essencial para o projeto de Bergson, que coloca-se “de saída, no conjunto das imagens extensas” (1990, p. 47), universo material acentrado (estado de variação universal da matéria) onde “todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza” (1990, p. 9). Tal ação da matéria inteira sobre um ponto qualquer do próprio mundo material se faz sem resistências ou perdas, pois o movimento de parte a parte se dá imediatamente, sem interrupções, prolongamento imediato do movimento recebido em reação necessária.

A percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados (BERGSON, 1990, p. 26).

²⁵ Quanto aos dois regimes de imagem, Bergson faz referência, como explicitado, à matéria acentrada, inanimada, em contraposição à matéria-viva, ao ser vivo. Quando Deleuze mencionar os dois regimes de imagem estará, de outra maneira – mas não sem alguma referência à distinção bergsoniana – remetendo aos dois regimes da imagem no cinema, a imagem-movimento e à imagem-tempo.

A imagem-matéria conecta-se com todas as outras imagens em prolongamentos propriamente perceptivos. O que não significa que a matéria, assim identificada à imagem, perca seu caráter propriamente material: a imagem-matéria tem uma irresistível inclinação para tecer relações. É que a imagem em Bergson não se filia à tradição filosófica (de Platão e de Parmênides) do ser como essência, pose eterna ou modelo imóvel: ao contrário, a matéria como imagem vibra em estado perpétuo de movimento, corre o universo, é dotada de velocidades, dobra-se sobre si mesmo fremindo seus átomos mesmo quando em estado “sólido”. Se a noção bergsoniana da *matéria como imagem* não desmaterializa a matéria, a ideia de *imagem como matéria*, não sendo representacional (já que a matéria surge para nós como imagem em um *continuum* perceptivo e não como representação, como substituição mais ou menos bem sucedida de um modelo), dá a imagem densidade e extensão. “‘Imagem’ é o que é plena e materialmente, o nome do movente, do necessariamente relacional e cambiante, que, esquivando-se das penumbras do não-ser, constitui um mundo real, material e luminescente” (FERRAZ, 2004, p. 67).

Bergson tem em vista o mundo material e não a arte, mas nada nos impediria de tentar encontrar numa manifestação artística um bom caminho de compreensão de sua proposição imagética radical. Na obra *Buda watches TV*, do vídeo-artista Nan June Paik, uma escultura de Buda “assiste” a sua própria imagem numa TV capturada ao vivo por uma câmera em um circuito fechado. Mas, nesse exercício de meditação eletrônica e midiática, qual Buda contempla e qual é o contemplado? Qual imagem observa e qual é observada? O exemplo inclui dois budas sobre os quais uma leitura representacional diria serem duas representações imagéticas. Mas, em sentido bergsoniano, a situação não mudaria se puséssemos no lugar do Buda um relógio, um animal ou mesmo um ser humano. Trata-se, em todos os casos, não de representações, mas de imagens.

As questões desenvolvidas por Bergson perpassam campos os mais variados entre os séculos XIX e XX, período no qual se constituía o observador moderno como resposta às exigências de maior atenção perceptiva (CRARY, 2013). O surgimento do observador moderno expressou uma profunda mutação na natureza da visualidade, onde novas formas de produção, circulação, comunicação e consumo no interior do capitalismo demandaram essa nova postura existencial dependente tanto dos processos de percepção, quanto de cognição (CRARY, 1912). Bergson não estava de maneira

alguma alheio às descobertas e criações entre os séculos XIX e XX. Ao contrário, encontrava ecos e aliados ao seu próprio projeto nas ciências, inovando definitivamente a psicologia e a filosofia da época ao extrair “dessas experiências modernas – ímpares, inaugurais – potentes conceitos capazes de constituir um novo campo filosófico, não mais balizado por uma ontologia e por uma lógica de fundo metafísico” (FERRAZ, 2004, p. 62).

A experiência moderna da percepção dinâmica e cinética, vinculada ao amplo desenvolvimento de tecnologias óticas, perceptivas e à aceleração dos deslocamentos na passagem do século XIX ao XX, foi fortemente incorporada (no sentido mais literal da palavra) e explorada pelo pensamento de Bergson, na medida justamente em que (...) forneceram novas e potentes armas para o combate a uma metafísica da representação e a uma ontologia imobilista, de cunho essencializante. As novas tecnologias da época, as pesquisas em física e o regime perceptivo e cognitivo em mutação, tragados para o campo da filosofia, colaboraram para solapar as bases da metafísica tradicional (FERRAZ, 2004, p. 68).

O estatuto da imagem como representação a faz ser relegada a uma espécie de composição do espírito a partir das “coisas do mundo” ou ser reduzida a uma síntese técnica qualquer (enquanto imagem fotográfica, pintura etc.), encarada como mais ou menos fidedigna a um modelo. Assim considerada, a imagem como representação se difere da matéria, substituindo-a de uma maneira abstrata, despotencializada frente a um insondável do seu elemento material originário. Nada mais restaria à imagem do que ser um suporte de significados mais ou menos icônico (como no culto aos ícones na Igreja Ortodoxa, se atermo-nos à proximidade entre o caráter sagrado de tais pinturas e dos santos ali evocados); mais ou menos indiciático (a muitas vezes evocada questão do fotográfico como vestígio deixado pela emissão luminosa da coisa fotografada); ou ainda, mais ou menos simbólico (ao remeter a uma lei geral que a faz portadora de uma ideia).

três.dois. Segundo regime de imagens

Uma imagem para Bergson não é uma representação no espírito e/ou para um espírito e existe para além de qualquer consciência. Mas as imagens também se conectam a imagens propriamente subjetivas que instauram centros num universo originalmente acentrado. É que há a outra natureza da imagem, o segundo regime de imagens cuja situação é oposta à da objetividade da matéria. Entre os movimentos ininterruptos de ação e reação das imagens surgem intervalos de movimento. Tais

intervalos impedem que o movimento recebido se prolongue em reação imediata, pois foi criado um núcleo temporal no interior da matéria, apartando-a do resto das imagens. Essa outra natureza da imagem, o vivo, a imagem-viva, surge exatamente quando aparece um intervalo de movimento no mundo material que barra a propagação ininterrupta da luz, do movimento: isto é, quando uma superfície opaca, uma “tela”, revela a luz, não se prolongando mais por uma reação necessária e imediata a um estímulo recebido. Essa “tela opaca” é a própria irrupção da matéria viva. Se o intervalo de movimento (a matéria viva) substitui a propagação infinita da luz (movimento), o faz por um retardo na reação: a reação do vivo é sempre mediata. Tendo reação mediata, a matéria viva instaura-se como centro de “ação real”, “centro de indeterminação” onde a reação, em níveis desiguais, apresentará sempre alguma margem de imprevisibilidade.

A percepção subjetiva da matéria viva é uma instância da imagem que se apresenta misturada às lembranças, não havendo percepção que já não esteja impregnada de lembranças que deslocam nossas percepções reais, das quais só retemos algumas indicações. No entanto, no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, Bergson precisa, para uma abordagem inicial adequada do processo perceptivo subjetivo, simplificar as condições gerais na qual a percepção consciente se dá. Bergson, assim, substitui a percepção real perpassada de passado por uma percepção “pura”, idealizada, “encerrada no presente, e absorvida (...) na tarefa de se amoldar ao objeto exterior” (BERGSON, 1990, p. 22) em uma visão imediata e instantânea. Justamente, Bergson nos adverte que, por não ter-se distinguido a percepção da memória é que “se fez da percepção inteira uma espécie de visão interior e subjetiva, que só se diferencia da lembrança por sua maior intensidade” (BERGSON, 1990, p. 23).

Nos seres vivos unicelulares, perceber e movimentar-se estão confundidos na contratilidade da superfície exterior (da membrana citoplasmática). “Quanto mais imediata deve ser a reação, tanto mais é preciso que a percepção se assemelhe a um simples contato” (BERGSON, 1990, p. 21). Mas, na medida em que o organismo torna-se mais complexo, as funções começam a se diferenciar entre si, fazendo com que as partes do organismo se especializem: a cadeia de elementos nervosos se estende de uma extremidade a outra, e os elementos anatômicos alienam sua independência. Por um lado, as fibras sensitivas renunciam à ação individual em uma imobilidade relativa com o intuito de recolher impressões exteriores; a reação torna-se incerta e a distância com relação ao objeto tende a aumentar pela capacidade dos sentidos especializados, dando

lugar à hesitação, à elaboração e à organização de movimentos virtuais; enquanto outras partes do vivo se especializam em agir, respondendo com uma atuação motora à solicitação das imagens do mundo. Os estímulos transmitidos do objeto são conduzidos a centros nervosos que os “transmitem aos mecanismos motores”: “os elementos nervosos interessados” dão “ao estímulo recebido sua eficácia; eles simbolizam a indeterminação do querer” (BERGSON, 1990, p. 29). Assim, a percepção subjetiva é “a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta em face das coisas” (BERGSON, 1990, p. 20); é a “relação variável entre o ser vivo e as influências mais ou menos distantes dos objetos que o interessam” (BERGSON, 1990, p. 22), ela é hesitante, e sua reação, indeterminada.

Na percepção pura, nada de novo é acrescentado à imagem. Os raios luminosos que vêm de um objeto “parecerão retornar desenhando os contornos do objeto que os envia” (BERGSON, 1990, p. 26). Por outro lado, a percepção é parte do objeto percebido: não há imagem sem objeto, isto é, sua imagem não nasceria de movimentos cerebrais, mas viria do próprio objeto. Não há uma imagem inextensiva que se formaria na consciência e se projetaria a seguir no objeto: o objeto, os raios luminosos emitidos por ele, a retina, os elementos nervosos interessados etc., formam um todo solidário e extensivo; e é no objeto que sua imagem é formada e percebida. Portanto, não é possível “cindir nossa percepção em duas partes distintas, doravante incapazes de se juntarem: de um lado os movimentos homogêneos no espaço, de outro as sensações inextensas na consciência” (BERGSON, 1990, p. 37). “Nossa percepção, em estado puro, faria, portanto, verdadeiramente parte das coisas” (BERGSON, 1990, p. 48). Por isso é que nada é acrescentado ao objeto na percepção pura: percebe-se o objeto no próprio objeto.

Portanto, a matéria torna-se cognoscível pela percepção, ela garante nossa cognoscibilidade. Na matéria não há, enfim, qualidade misteriosa alguma: a matéria “coincide, no que tem de essencial, com a percepção pura” (BERGSON, 1990, p. 55). “A realidade das coisas já não será construída ou reconstruída, mas tocada, penetrada, vivida” (BERGSON, 1990, p. 51). No entanto, as percepções do objeto não reconstituem a imagem plena do objeto, pois estão separadas dele pelo intervalo. A imagem presente (objeto) não é em si o que é para mim: para converter a imagem presente (objeto) em uma aparição à consciência é preciso “suprimir de uma só vez o que a segue, o que a precede e também o que a preenche” (BERGSON, 1990, p. 24), retendo apenas sua superfície; é preciso isolá-la, obscurecendo alguns lados,

diminuindo-a na maior parte do que ela é em si. O objeto, assim, passa de “*coisa*” a “*quadro*”, suprimidas as partes nas quais o ser vivo em questão não estaria interessado. Perceber é perceber sempre menos do que a imagem é em si. No processo perceptivo já haveria uma ação virtual: a percepção é já ação virtual. Os objetos abandonarão “algo de sua ação real para figurar assim sua ação virtual, ou seja, no fundo, a influência possível do ser vivo sobre eles” (BERGSON, 1990, p. 28). A percepção (subjéitiva) é, assim, a relação das imagens à ação possível sobre elas. “Isso equivale a dizer que há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre *ser* e *ser conscientemente percebida*” (BERGSON, 1990, p. 26), entre a matéria e a percepção da matéria.

A razão de ser da percepção é a ação. Tome-se um ponto no espaço capaz de solicitar minha vontade e de colocar “uma questão elementar à minha atividade motora: cada questão colocada é justamente o que chamamos uma percepção” (BERGSON, 1990, p. 32). Assim, a percepção tem sua razão de ser na tendência do corpo a pôr-se em movimento. A percepção “é inteiramente orientada para a ação e não para o conhecimento puro” (BERGSON, 1990, p. 20) e a amplitude da percepção de um ser vivo qualquer mede a indeterminação da ação a ser executada: “*a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo*” (BERGSON, 1990, p. 21). No entanto, a percepção estará diminuída quando, por motivos diversos, um “objeto exterior torna-se impotente para solicitar a atividade e também cada vez que um hábito estável for adquirido, porque desta vez a réplica inteiramente pronta torna a questão inútil” (BERGSON, 1990, p. 32).

A percepção subjéitiva é a relação do corpo com as outras imagens do universo, ela é apropriada a esse corpo vivo. Entre os corpos vivos, entre estas imagens especiais que habitam o mundo material, uma prevalece, o meu corpo, pois a conheço de fora (percepções) e de dentro. Meu corpo, de maneira alguma, pode ser isolado do resto das imagens como fazem realistas e idealistas. Meu corpo é a imagem central sobre o qual regulam-se todas as outras imagens. Como imagem viva, meu corpo é centro de ações e exerce-se sobre outras imagens tendo em vista as vantagens que poderá obter. Minha percepção traça, no conjunto das imagens que chamo de mundo material, as ações virtuais de meu corpo sobre estas outras imagens. Mas é necessário, também, que as imagens indiquem, pela face que se volta para o meu corpo, as vantagens que ele obteria delas: “os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre

eles” (BERGSON, 1990, p. 13). Nessa imagem especial que é o meu corpo, destaca-se o cérebro. O cérebro é imagem conectada às outras imagens, faz parte do mundo material e não o contrário. “O papel da matéria nervosa (medula ou cérebro) é conduzir, compor mutuamente ou inibir movimentos”, portanto, há diferença de grau, não de natureza entre a faculdade “perceptiva do cérebro e as funções reflexas da medula espinhal” (BERGSON, 1990, p. 14). Toda imagem é interior e exterior às outras, “mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior” (BERGSON, 1990, p. 16), sendo estéril perguntar-se se o universo existe dentro ou fora de nosso pensamento. O cérebro não é uma fábrica de imagens, nada acrescenta ao que recebe e não tem o conhecimento como meta. Sendo imagens, os movimentos das vibrações cerebrais não criam imagens, “mas marcam a todo momento, (...) a posição de (...) meu corpo em relação às imagens que o cercam”, esboçando “seus procedimentos virtuais” (BERGSON, 1990, p. 14). O cérebro é pró-ativo, instrumento de análise com relação ao movimento recolhido (percepção) e instrumento de seleção com relação ao movimento executado (ação); ora conduz o movimento recolhido a um órgão de reação, ora abre a esse movimento a totalidade das vias motoras para que se desenhe todas as reações motoras possíveis. O cérebro, enfim, é um instrumento de ação.

três.três. Circuito sensório-motor

A percepção e a ação não dão conta da relação completa entre meu corpo (e meu cérebro) e o objeto, porquanto a percepção subjetiva surgir a partir de um intervalo no universo material: o retardo na reação que diferencia a imagem viva da matéria pura gera um “lapso”, um intervalo no interior da matéria. O que preenche (desigualmente) o intervalo são as afecções, que tornam o movimento de reação na matéria viva (psíquica e fisiologicamente) indeterminado, em vez de imediato como no universo material acentrado. A afecção é própria ao corpo. Um corpo “não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção” (BERGSON, 1990, p. 41): os sentimentos e “as sensações (...) não são imagens percebidas por nós fora de nosso corpo, mas antes afecções localizadas em nosso próprio corpo” (BERGSON, 1990, p. 38), ao contrário da percepção (percebemos o objeto *no* objeto). A afecção é o que misturamos à imagem exterior a nosso corpo, eclipsando-se nos movimentos automáticos. Assim, se a percepção está fora do corpo, a

afecção está no corpo: “a afecção não é a matéria-prima de que é feita a percepção; é antes a impureza que aí se mistura” (BERGSON, 1990, p. 43). A afecção (e Bergson assim caracteriza a dor) é uma “tendência motora sobre um nervo sensitivo” (BERGSON, 1990, p. 41), é um esforço impotente, local, um esforço atual sobre si mesmo. Ao mesmo tempo, sendo o nosso corpo o objeto a perceber-se, trata-se não mais de uma ação virtual, mas de uma ação real, muito particular a se exprimir. As afecções se produzem entre estímulos recebidos de fora do corpo e movimentos a serem executados, definindo-se como um convite à ação. Assim, há uma diferença de natureza entre a percepção e a afecção.

A percepção subjetiva (sempre voltada para o que é útil, *sendo já ação virtual, em germe*) e a ação não perfazem sozinhas o circuito entre a imagem-viva (meu corpo, meu cérebro) e o objeto percebido, porquanto a percepção subjetiva surgir a partir de um intervalo no universo material: o retardo na reação – que diferencia a reação mediata da imagem viva da reação imediata da matéria bruta – gera um “lapso” de tempo, uma “duração”, um intervalo no interior da matéria. O que preenche (desigualmente) o intervalo são as afecções, isto é, aquilo que é sentido, o que se ressent, o complexo intelecto-afetivo que regula a intensidade e a velocidade da reação e que torna o movimento de reação da matéria viva mediato e indeterminado, em vez de imediato e calculável como no universo material acentrado.

Assim, o intervalo que dá origem ao vivo compõe-se de três faces: se a percepção ocupa a primeira face, toda a superfície sensorial de contato imediato ou remoto do vivo (o tato, mas também a visão, a audição etc.), a ação/reação ocupam a outra face, instituindo-se um hiato dentro do próprio intervalo, desigualmente ocupado por afecções de todo tipo. O conjunto sensório-motor percepção/afecção/ação completa o circuito perceptivo da imagem-viva: o movimento das imagens exteriores prolonga-se nos órgãos dos sentidos, passa pelo sistema nervoso até chegar ao cérebro, atravessa a substância cerebral, induz sensações, desperta afecções, daí retornando aos músculos locomotores como ação voluntária – “eis aí todo o mecanismo da percepção” (BERGSON, 1990, p. 28). O corpo vivo é um centro perceptivo que prolonga os movimentos da matéria: é “sede de afecção, ao mesmo tempo que fonte de ação” (BERGSON, 1990, p. 45).

Não haveria mais necessidade de colocar de um lado o espaço com movimentos não percebidos, de outro a consciência com sensações inextensivas. É numa percepção extensiva, ao contrário, que sujeito e

objeto se uniriam inicialmente, o aspecto subjetivo da percepção consistindo na contração que a memória opera, a realidade objetiva da matéria confundindo-se com os estímulos múltiplos e sucessivos nos quais essa percepção se decompõe interiormente (BERGSON, 1990, p. 53).

Mas não há jamais percepção pura e se nela nos detivéssemos o papel da consciência na percepção “se limitaria a ligar pelo fio contínuo da memória uma série ininterrupta de visões instantâneas, que fariam parte antes das coisas do que de nós” (BERGSON, 1990, p. 48). A indeterminação das ações exige a conservação das imagens. O impulso que a ação determina em direção ao futuro deixa um vazio; sobre esse vazio, as lembranças se precipitam. A memória é a própria sobrevivência das imagens que se lançaram no passado, que se conservam por serem úteis à percepção presente. A subjetividade inscrita na percepção é, sobretudo, uma contribuição da memória. Na verdade, “a coincidência da percepção com o objeto percebido existe mais de direito do que de fato”: “perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar” (BERGSON, 1990, p. 49). Pois jamais há percepção instantânea e pura, mas já um trabalho da memória, da consciência; bastando suprimir toda a memória para que passemos da percepção à própria matéria. As percepções sempre estarão impregnadas de lembranças; e uma lembrança “não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere” (BERGSON, 1990, p. 49). Percepção e lembrança penetram-se todo momento. A lembrança pura não pode ser derivada de alguma operação cerebral. Enfim, há diferença de natureza, entre a percepção pura e a lembrança pura, da mesma forma em que presente e passado se diferenciam. Assim é que Bergson, no final do primeiro capítulo (introduzindo o restante de *Matéria e memória*), passa a reintegrar a memória na percepção, determinando o contato entre a consciência e as coisas, entre corpo e espírito, entre imagens.

três.quatro. Matéria no cinema, movimento aberrante

A oportunidade para o surgimento da vida é a possibilidade de um intervalo no plano de imanência. No entanto, um intervalo no regime de variação universal é uma possibilidade por si só e não se esgota no vivo. “Tais imagens se formam efetivamente no universo (imagens-ação, imagens-afecção, imagens-percepção)” (DELEUZE, 1985, p. 80). Um intervalo é um hiato na relação imediata entre as imagens, desproporção entre uma ação e uma reação que o cinema estaria propenso a instaurar. A imagem-viva,

intervalo no plano de imanência, realiza operações “cinematográficas”, operações de enquadramento, já que a “coisa” tornou-se um “quadro” na percepção.

E, de início, sua face especializada, que denominaremos posteriormente receptiva ou sensorial, exerce um efeito curioso sobre as imagens influentes ou as excitações recebidas: como se isolasse determinadas dentre todas as que participam e co-agem no universo. É aí que sistemas fechados, ‘quadros’, vão poder se constituir. (...) Trata-se de uma operação que consiste exatamente num *enquadramento*: certas ações sofridas são isoladas pelo quadro, e, conseqüentemente, como veremos, se adiantam, se antecipam (DELEUZE, 1985, p. 83).

Assim como a matéria, o cinema, isto é, o cinema da imagem-movimento, iria da percepção total objetiva, da própria coisa, a uma percepção subjetiva, a coisa referida a um sistema perceptivo/ativo. O cinema da imagem-movimento é um conjunto que tanto poderia descer à variação universal, quanto ser agenciado “organicamente” (montagem sensório-motora), conectando percepções e ações, tendo imagens afectivas entre os dois extremos.

Excluindo-se a memória, a imagem e a imagem percebida são coincidentes em suas linhas gerais, reportadas cada uma a um dos dois sistemas de referência. A imagem em si mesma se apresenta como percepção, mas uma percepção completa e imediata. A imagem em si é já uma percepção total e objetiva; a imagem percebida por outra imagem, sendo esta uma imagem-viva, é igualmente percepção da coisa, mas reduzida, sensório-motora, subjetiva e unicentrada, isto é, reportada a um centro de indeterminação, sendo, por conseguinte, o primeiro avatar da imagem-movimento, a *imagem-percepção*²⁶. “As coisas e as percepções das coisas são *preensões*; mas as coisas são preensões totais objetivas, e as percepções de coisas, preensões parciais e partidárias, subjetivas” (DELEUZE, 1985, p. 86). Se fizéssemos corresponder planos cinematográficos à imagem-percepção, estes seriam o plano de conjunto (que enquadra pessoas de corpo inteiro e o entorno imediato, paisagem ou interior) e principalmente o plano geral (como as imagens da pradaria atravessadas pelos personagens de John Ford)²⁷.

Acontece do plano de imanência (variação universal das imagens-movimento) sofrer uma mutação, encurvar-se e organizar-se ao redor da imagem-viva, centro de indeterminação: sobre tal curvatura é que a imagem exercerá (ou não) sua ação

²⁶ As expressões *imagem-percepção*, *imagem-afecção* e *imagem-ação* são criadas por Deleuze em conformidade com Bergson.

²⁷ Voltaremos mais tarde à caracterização da imagem-percepção no cinema.

retardada. É o mundo que sofreu tal curvatura, fazendo-se periferia, referindo-se à imagem-viva, formando um horizonte e dando uma ancoragem à imagem (no cinema, uma ancoragem provisória, prestes a se desfazer em novos planos cinematográficos): é quando algo surge da paisagem e torna-se ameaça numa emboscada ou mesmo num duelo agendado. O que importa é que a curvatura do mundo é já ação virtual da imagem especial sobre outras imagens, percepção como ação embrionária. Passa-se desta forma, em um mesmo circuito, da percepção (a pradaria, a estrada, a cidade ameaçadora do cinema *noir* enquanto todo englobante) à ação (que ali se inscreve enquanto intervenção na paisagem ou reação à ação desafiante: o clímax ativo da perseguição ao assassino em *M, o vampiro de Düsseldorf* (*M – eine stadt sucht einen mörder*, 1931), de Fritz Lang), instaurando o segundo avatar da imagem-movimento, a *imagem-ação* (um plano-médio no cinema, ponto de vista mais próximo da cena do que o plano de conjunto)²⁸.

A distância é precisamente um raio que vai da periferia ao centro: ao perceber as coisas lá onde elas estão, apreendo a ‘ação virtual’ que exercem sobre mim ao mesmo tempo que a ‘ação possível’ que exerço sobre elas, para unir-me a elas ou delas fugir, diminuindo ou aumentando a distância. Portanto, é o mesmo fenômeno de hiato que se exprime em termos de tempo em minha ação e em termos de espaço em minha percepção; quanto mais a reação deixa de ser imediata e torna-se verdadeiramente ação possível, mais a percepção torna-se distante e antecipadora, e libera a ação virtual das coisas (DELEUZE, 1985, p. 87).

Mas o intervalo não se define apenas por seus pontos extremos, perceptivo e ativo. Há algo intermediário, ponto de afecção onde o movimento é, em parte, absorvido, não se prolongando em ação. É o momento no qual o movimento é reportado a puras qualidades que fazem coincidir, em uma mesma imagem, o interior do intervalo e o objeto percebido nas expressões da face humana que sente, sofre, recorda, imagina (como nos primeiros planos de Ingmar Bergman). A *imagem-afecção* é o terceiro avatar da imagem-movimento – primeiro plano cinematográfico: rosto (*primeiro plano*) ou superfície *rostificada*, pura potência e qualidade não encarnadas²⁹.

A afecção é o que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o preencher nem cumular. Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante. É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente ‘de dentro’ (DELEUZE, 1985, p. 87).

²⁸ Da mesma forma, voltaremos às questões acerca da imagem-ação mais tarde.

²⁹ Tal qual em relação à imagem-percepção e à imagem-ação, voltaremos mais tarde à caracterização da imagem-afecção no cinema.

Há, portanto, uma relação da afecção com o movimento em geral, que se poderia enunciar assim: o movimento de translação, em sua propagação direta, não é apenas interrompido por um intervalo que distribui de um lado o movimento recebido, de outro o movimento executado, e que os tornaria de certo modo incomensuráveis. Entre os dois há a afecção, que estabelece a relação; mas, precisamente, na afecção o movimento deixa de ser de translação para tornar-se movimento de expressão, isto é, qualidade, simples tendência que agita um elemento imóvel. Não é de se espantar que, na imagem que somos, seja o rosto, com sua imobilidade relativa e seus órgãos receptores, que faça aflorar tais movimentos de expressão, enquanto no resto do corpo permanecem quase sempre soterrados. Enfim, *as imagens-movimento se dividem em três tipos de imagem quando são reportadas tanto a um centro de indeterminação quanto a uma imagem especial*: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção. E cada um de nós, a imagem-especial ou o centro eventual, não é nada mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção (DELEUZE, 1985, p. 88).

O intervalo, hiato ocupado parcialmente pela imagem-afecção entre o movimento recebido (imagem-percepção) e o movimento executado (imagem-ação), instaura certa desproporção entre as duas faces. Os intervalos de movimento, em primeiro lugar, introduzem uma separação, uma desproporção entre o movimento recebido e o movimento executado. Mas é por ser referir ao intervalo de movimento que a imagem-movimento encontra o princípio pelo qual diferencia-se em movimento recebido (imagem-percepção) e movimento executado (imagem-ação). O que resulta desta desproporção é o movimento aberrante, que faria parte do próprio conjunto sensório-motor: o movimento aberrante seria intrínseco à imagem-movimento. Mas as aberrações de movimento teriam que ser submetidas a um esforço de recuperação da continuidade do movimento contra a desproporcionalidade, mantendo o tempo subordinado ao movimento, tornando possível que o hiato entre percepção e ação fosse vencido, que a percepção subjetiva se desdobrasse em ação. “O que faz deste problema um problema tão cinematográfico quanto filosófico é o fato de a imagem-movimento parecer ser, em si mesma, um movimento fundamentalmente aberrante, anormal” (DELEUZE, 1990, p. 50).

No cinema, as desproporções são flagrantes e dizem respeito a toda gama de passagens de descontinuidade no interior do filme: nos cortes de um plano ao outro; nas diferenças de ritmos e de velocidades em um mesmo objeto em planos sucessivos; nas acelerações, desacelerações e inversões da imagem; no não-distanciamento do móvel em relação ao ponto de vista da câmera que o segue; nas constantes mudanças de escala e proporção entre os planos ou no mesmo plano (reenquadramentos); em toda a gama de

falsos *raccords*³⁰; nos corpos em movimentos “nãonaturais” etc. Desde os primórdios, os realizadores do cinema se depararam com aberrações de movimento, aberrações que precisavam ser neutralizadas a todo custo em prol de um *continuum* de movimento entre a imagem-percepção e a imagem-ação. Tratava-se de tornar o cinema da imagem-movimento, efetivamente, um cinema sensório-motor “regulado” e a solução estava no próprio intervalo.

O que era aberrante em relação à imagem-movimento deixa de sê-lo, referido a estas duas imagens [percepção e ação]: é o próprio intervalo que agora desempenha o papel de centro, e o esquema sensório-motor restaura a proporção perdida, a restabelece de um novo modo, entre a percepção e a ação. O esquema sensório-motor procede por seleção e coordenação. A percepção se organiza em obstáculos e distâncias a serem transpostas, enquanto a ação inventa o meio de transpô-los, superá-los, num espaço que constitui ora um ‘englobante’, ora uma ‘linha de universo’: o movimento salva-se, tornando-se relativo (DELEUZE, 1990, p. 54).

Portanto, o movimento aberrante torna-se normaliza quando referido ao intervalo percepto/ativo, isto é, referenciado a centros de ação.

É preciso que o movimento seja normal: o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade. O que chamamos de normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio das forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento. Um movimento que se furta à centragem, de uma maneira ou de outra, é como tal anormal, aberrante (DELEUZE, 1990, p. 50).

A questão geral era a de encontrar formas de conectar, no cinema, planos (e reenquadramentos) contíguos sob uma lógica de sucessão sem que o salto evidente pela presença dos cortes (e dos novos reenquadramentos) denunciasses a desproporção entre as percepções, as ações e as afecções. A descontinuidade temporal e espacial foi neutralizada pelo estabelecimento de centros de ancoragem constituidores de uma continuidade na qual os diversos elementos do filme se organizassem entre si – o movimento contínuo engendrando a fluidez do filme em uma realidade orgânica, operando por encadeamentos sempre atuais e cortes racionais. Em *Matar ou morrer* (*High noon*, 1952), de Fred Zinnemann, as constantes referências às horas que passam e

³⁰ O *raccord* é todo elemento de continuidade (temporal e espacial) entre dois planos em um filme. No jargão do cinema, dois planos estão em *raccord* quando a passagem temporal e espacial (movimento) entre eles se faz em um *continuum* relativo. O *raccord* é a ligadura do cinema da imagem-movimento; por oposição, o *falso-raccord* é a descontinuidade no conjunto considerado, a não-conexão entre os aspectos espaciais e temporais entre um e outro plano que rompe com sua lógica causal orgânica. Para questões acerca do *raccord* e derivações sobre sua utilização ver *A práxis do cinema*, de Noël Burch.

à peregrinação do xerife em busca de apoio na cidade para enfrentar os bandidos que o juraram de morte são centros ao redor dos quais se organizam tanto os eventos que se sucederão quanto a montagem do filme. Já em *Lírio partido* (*Broken blossoms*, 1919), de D.W.Griffith, a montagem alterna dois centros paralelos, a moça ameaçada pelo pai e o jovem que corre para salvá-la. Mas também *O encouraçado Potenkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), de Sergei Eisenstein, organizado do plano ao todo do filme a partir de centros os mais variados, formais, dramáticos, intensivos etc. As passagens entre os planos, que tenderiam a apresentar movimentos aberrantes, foram, assim, cuidadosamente construídas para que a fluência de movimento fosse conquistada.

O desenvolvimento da imagem-movimento sensório-motora na escola americana de montagem orgânica (no âmbito da consolidação e supremacia econômica e de público do cinema de Hollywood, dos grandes estúdios.) levou ao máximo a tentativa de normalizar o movimento e neutralizar a descontinuidade elementar do cinema. Pela “montagem invisível”, com suas regras de equilíbrio e compatibilidade com vistas à fluidez do movimento, o movimento aberrante foi afastado, estabelecendo-se uma continuidade de movimento que se quer plena e “insensível”. Se a aberração de movimento sempre fez parte do cinema, sua máxima conversão em movimento normalizado veio por uma compensação generalizada que tendia a neutralizar tal aberração. É assim que as regras de continuidade estabelecem uma sequência fluente...:

tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 1984, pp. 23 e 24).

O importante é que, ao identificar também no cinema o intervalo que define o vivo no plano material, a crítica deleuziana possibilita que (1) *um filme possa coincidir com o nosso próprio fluxo de movimento perceptivo/afectivo/ativo enquanto imagens vivas que somos*³¹, *enquanto centros de indeterminação promotores de ancoragens que*

³¹ Trata-se aqui do cinema da imagem-movimento. Quando do surgimento da imagem-tempo no cinema (cinema moderno), serão os fluxos de pensamento que tenderão a coincidir com as imagens cinematográficas em novas relações e signos. Mas tal característica não pode ser encarada de maneira tão dicotômica e estanque. Haveria, evidentemente, pensadores do cinema que trabalharam na imagem-movimento. Basta suscitar as formulações intelectuais do cineasta Sergei Eisenstein – as quais abordaremos no capítulo seis: *Cine-língua do cinema. Eisenstein* –, ou ainda, as relações criadas por um Alfred Hitchcock. Mas todos estes exemplos não negam o conjunto percepção/afecção/ação enquanto movimento entre a matéria e um cérebro voltado para a ação (e não para o pensamento, como vimos em Bergson), conjunto este basilar da imagem-movimento.

normatizam o movimento aberrante, além de (2) fazer do cinema um canal privilegiado de contato e passagem entre as imagens objetivas materiais (a matéria) e as imagens subjetivas cinematográficas (imagens sensório-motoras: imagens-percepções, ações, afecções etc.). Sendo nosso objetivo último identificar o que seria uma imagem-perceptual, interessa-nos reafirmar que o cinema, o cinema da imagem-movimento, antes de tudo, faz da matéria o seu corpo, imagem sobre imagem, enquanto a matéria encontra no cinema uma majorante de expressão enquanto imagem.

O cinema da *imagem-movimento sensório-motora* se manterá fora do regime de variação universal, definindo-se, exatamente, como o cinema que esconjura a variação universal à custa de uma laboriosa artesanaria pelo estabelecimento de centros. Porém, é possível encontrar a variação universal em projetos específicos dentro da própria imagem-movimento, mas apenas naqueles autores e movimentos que buscavam uma *imagem-movimento ainda nãointervalar*, especificamente, na tentativa de anular as imagens percepção, afecção e ação, ou de neutralizar o desdobramento da percepção em ação. É quando o cinema retorna ao estado anterior a qualquer centragem, quando o regime de imagens já não instaura um intervalo que prolonga o movimento recebido (percepção) em movimento executado (ação) a partir de um centro de indeterminação. É o regime da variação universal, onde o movimento volta a ser absoluto e não mais referido a (e relativizado por) um intervalo sensório-motor, sistema de imagens que reivindica tanto uma ancestralidade quanto uma superação da percepção natural, como é característico em *O homem da câmera (Tchelovek s kinoapparatom, 1929)*, de Dziga Vertov.

três.cinco. Dziga Vertov e a variação universal

Por vias completamente diferentes daquelas trilhadas por Bergson, Vertov chega ao mesmo ponto que o filósofo francês atingiu décadas antes, só que pelo materialismo dialético no cinema. Vertov, com o *kino-glaz* (cine-olho), se propõe a reencontrar o regime de variação universal: “o que Vertov materialista realiza através do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e memória: o em-si da imagem*” (DELEUZE, 1985, p. 107). É Vertov quem escreve que “através da via da confrontação dos diferentes locais do globo terrestre, das diferentes cenas da vida, descobre-se, pouco

a pouco, o mundo visível” (VERTOV, 1981, p. 48)³². O cinema de Vertov conduz “a percepção às coisas”, põe...:

a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais age ou que sobre ele age, seja qual for a extensão dessas ações e reações. Esta é a definição da objetividade: ‘ver sem fronteiras nem distâncias’. Nesse sentido, então, todos os procedimentos serão permitidos, não são mais trucagens (DELEUZE, 1985, p. 107).

Vertov descobre no cinema, nas interações e variações da matéria reveladas pelo cinema, a conexão universal, um materialismo radical que tem sua sustentação em um agenciamento coletivo de enunciação: na consciência revolucionária marxista, isto é, com o deciframento comunista da realidade, Vertov afirma a conexão entre um futuro comunista a um mundo material aquém e além da humanidade. Reivindica, com sua concepção de dialética, a interação entre a matéria não humana e o olho sobre-humano da câmera, identificando a comunidade da matéria ao comunismo do homem. “Para Vertov, a dialética está na matéria e é matéria, e só pode unir uma percepção não-humana ao além-do-homem do futuro, a comunidade material ao comunismo formal” (DELEUZE, 1985, p. 110).

Há uma constante interação entre os movimentos postos em jogo em *O homem da câmera* (1929), sejam humanos ou das máquinas. São impulsos correspondentes o da mulher que acorda e se arruma para mais um dia de trabalho e o dos bondes que saem das garagens. Dois planos – do homem com a câmera e de uma máquina em funcionamento – são alternados até que se sobreponham em um ritmo alucinante. E, em uma interação direta, mulheres e máquinas trocam de movimento, acionam-se, reinvestem-se de potência, em mais uma montagem de planos curtíssimos, desta vez entre os movimentos das telefonistas e das datilógrafas e seus aparelhos de trabalho, da maquiadora, do pianista, de alguém que levanta uma arma, da montadora do filme e de uma mulher que faz embalagens de cigarro. E se as máquinas param no fim da jornada de trabalho, é apenas para que os movimentos recomecem em outro lugar e de outra forma, no lazer dos trabalhadores, em seus exercícios e na prática de esportes. E ainda, quase no final no filme, há uma animação na qual a câmera, subindo por seus próprios meios sobre o tripé, dança e sai de quadro.

³² Manifesto: *Kino-glaz* (*Cine-atualidades em seis séries*). Na verdade, todos os textos de Vertov (cujos trechos transcrevemos) fazem parte do livro de Vasco Granja, *Dziga Vertov*. Trata-se dos manifestos desse cineasta. Pela importância e diversidade dos textos, assinalaremos nas notas a que manifesto determinado trecho se refere, sempre na edição de Vasco Granja. Como referência no texto, preferimos indicá-los como “VERTOV”. Na bibliografia, aparecem incluídos na referência ao livro de Granja.

Não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas sim que as máquinas tinham ‘coração’, e ‘rolavam, tremiam, freíam e lançavam raios’, como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros. (...) O importante eram todas as passagens (comunistas) de uma ordem que se desfaz a uma ordem que se constrói (DELEUZE, 1985, p. 56).

Todo o universo material, máquinas, cidades, paisagens, edifícios ou seres humanos, se constituiriam como sistemas materiais em variações e interações constantes e imprevisíveis. As imagens, os sistemas materiais que compõem todo o universo seriam captadores e transformadores que receberiam o movimento e o restituíam modificado em novas velocidades, direção e ordenamento geral, fazendo com que a matéria evoluísse “para estados menos ‘prováveis’, operando mudanças que não podem ser medidas por suas dimensões próprias” (DELEUZE, 1985, p. 56). Ao pôr a percepção nas coisas, Vertov aproxima todos os sistemas de imagens em interações as mais diversas, descobrindo não os mesmos movimentos nos homens e nas máquinas, mas a mesma ordem de movimento e de matéria em ambos. O resultado foi o de um agenciamento constante de movimentos aberrantes de plano a plano.

E é com o movimento aberrante que Vertov marca ainda mais significativamente a diferença entre o cinema e a percepção humana. No filme *Câmera-olho* (*Kinoglaz*, 1924), se o olho da câmera mostra como é um mergulho, o faz pela câmera lenta e pela inversão do movimento em três saltos sucessivos. Em duas grandes sequências do filme, Vertov inverte o movimento de plano a plano até sua origem. Em *O homem da câmera*, a objetiva da câmera fecha-se como uma persiana, que, por sua vez, abre e fecha como os olhos da mulher que acordou para mais um dia de trabalho com o movimento aberrante do trem – câmera que se conecta com a persiana, que se conecta com os olhos etc. Ainda em *O homem da câmera*, as várias fusões de um olho humano dentro da objetiva da câmera.

O homem da câmera é pródigo em movimentos aberrantes. No início do filme, antes dos espectadores entrarem na sala de projeção, as cadeiras abaixam-se sozinhas. É o movimento aberrante do trem que acorda a população da cidade. O movimento das mãos que recolhem as peças de jogos de damas e de xadrez é invertido e as peças voltam às posições originais no tabuleiro. Bondes cruzam a grande praça até que, pela divisão da tela, dois bondes parecem sair um do outro, ou mesmo entrar em rota de colisão. O recurso da tela partida seria usado mais vezes, como em um plano onde um prédio é dividido ou na cena do divórcio – homem e mulher separados pelo espaço

cindido que se move em rotação sobre um ponto imaginário no centro do quadro. Em vários momentos, a distância cada vez menor entre um e outro corte faz a imagem “piscar” em vários planos quase que simultâneos. As ruas da cidade, seus prédios, as multidões, enfim, tudo se reveste de movimento aberrante. Participar das interações e variações da matéria, em Vertov, é colocar o *olho nas coisas*. E, justamente, se o cinema merecia ser saudado era porque trazia ao homem a oportunidade de um novo olho.

Não se trata de um olho humano mesmo melhorado. Pois [se] o olho humano pode superar algumas de suas limitações graças a aparelhos e instrumentos, há uma que não pode vencer, porque ela é a sua própria condição de possibilidade: sua imobilidade relativa como órgão de recepção, que faz com que todas as imagens variem para uma só, em função de uma imagem privilegiada (DELEUZE, 1985, p. 107).

O cinema de Vertov deseja superar o olho humano, considerado pelo cineasta não apropriado para alcançar as coisas em seu estado de variação universal, de interação constante. Pelo “olho da câmera”, Vertov alcança a percepção objetiva e em si da matéria, da imagem-movimento antes do intervalo:

Eis o ponto de partida: **utilizar a câmera de filmar como um cine-olho muito mais perfeito do que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visíveis que enchem o espaço**. O cine-olho vive e move-se no tempo e no espaço, ele recolhe e fixa as impressões não à maneira humana, mas de um modo completamente diferente (VERTOV, 1981, p. 40) [grifo do autor].

Emancipar a câmera de filmar que se encontra oprimida por uma triste escravidão, sujeita a um olho humano *imperfeito* e míope (VERTOV, 1981, p. 40) [grifo do autor].

A fraqueza do olho humano é evidente. **Nós afirmamos o cine-olho que procura, às apalpadelas, no caos dos movimentos, a resultante do próprio movimento, permitindo-lhe a sua marcha para a frente, nós afirmamos o cine-olho com a sua medida espacial e temporal, com a sua força e as suas possibilidades infinitas** (VERTOV, 1981, p. 41) [grifo do autor].

Até agora, **violentamos a câmera de filmar e obrigamo-la a copiar o trabalho do nosso olho**. (...) Hoje libertamos a câmera de filmar e vamos fazê-la trabalhar na direção oposta, longe da imitação (VERTOV, 1981, p. 41) [grifo do autor]³³.

Libertar o “olho da câmera” é, para Vertov, libertar o cinema das condicionantes de imobilidade do aparato visual humano em prol das possibilidades oferecidas pela mobilidade, pelos recursos técnicos da câmera e, principalmente, pela montagem no cinema.

³³ Todos os trechos de *Kinoks-revolução*, manifesto publicado originalmente na revista *Lef*, nº 3, 1923 – publicação fundada e editada pelo poeta Vladimir Maiakovski e pelo linguista Osip Brik.

O cine-olho, o olho não-humano de Vertov, não é o olho de uma mosca ou de uma águia, o olho de um outro animal. Também não é, ao modo de Epstein, o olho do espírito que seria dotado de uma perspectiva temporal e apreenderia o todo espiritual. É, ao contrário, o olho da matéria, o olho na matéria, que não se submete ao tempo, que ‘venceu’ o tempo, que acede ao ‘negativo do tempo’, e não conhece outro todo senão o universo material e sua extensão (DELEUZE, 1985, p. 107).

Vertov não deixou material escrito organizado sobre sua teoria dos intervalos. O que há, além de, evidentemente, seus filmes, são textos dispersos (manifestos, artigos etc.) publicados de maneira não sistemática. É um material, no entanto, que nos permite considerar sua teoria dos intervalos como um todo coerente e vivo, passível de ser estabelecido em linhas gerais. No entanto, se tivéssemos que estabelecer objetivamente e em termos gerais sua teoria dos intervalos, diríamos que Vertov punha a percepção na matéria através do olho da câmera e o olho da câmera é o intervalo: percepção na matéria como conexão entre as partes.

Entre dois sistemas ou duas ordens, entre dois movimentos, há necessariamente o intervalo variável. Em Vertov, o intervalo de movimento é a percepção, o olhar de relance, o olho. Simplesmente o olho não é o olho demasiado imóvel do homem, é o olho da câmera, isto é, um olho na matéria, uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende de um ponto onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação, tal como preenche o intervalo entre os dois, percorrendo o universo e batendo segundo seus intervalos (DELEUZE, 1985, p. 56).

O intervalo em Vertov é a passagem entre um e outro movimento, entre uma parte e outra parte da matéria, entre os planos, o que poderia ser reconhecido como *raccord*. Mas Vertov recusa o *raccord*, identifica-o como um recurso por demais relacionado ao cinema que ele combatia, cinema de encenação, roteiro definido, atores etc., enfim, ao cinema que àquela altura já se consolidava como narrativo através do estabelecimento do esquema sensório-motor (imagem-percepção/imagem-afecção/imagem-ação). Chegar ao olho da matéria, portanto, é buscar na matéria a sua própria resultante, o movimento pela percepção objetiva das coisas – algo bem diferente de um *raccord*. Seria necessário buscar o intervalo da matéria nas passagens intrínsecas à matéria³⁴.

³⁴ Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, Vertov inspirou-se no intervalo musical (distância entre duas notas musicais) para elaborar seu próprio conceito de intervalo como o elo entre dois planos consecutivos (intervalo “melódico”) ou simultâneos (intervalo “harmônico”, composição de um acorde filmico). “O intervalo é assim concebido como pura diferença, produzida de um movimento a outro movimento (...), circulação infinita dos elementos, que só se definem como potência de troca.” O intervalo denotaria sentidos espacial (distância entre dois pontos), temporal (duração entre dois momentos) e musical (relação entre dois tons). Haveria um intervalo *molecular* (relações de dimensão, ângulo, iluminação, velocidade etc., entre duas imagens); *molar* ou *global* (correlações parciais); e

Os intervalos (passagens de um movimento para outro) e de modo algum os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que levam a ação até ao desenlace cinético. A organização do movimento é a organização destes elementos, isto é, os intervalos, na frase. Em cada frase distingue-se o crescendo, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifestam em tal ou tal grau). Uma obra é feita de frases tal como uma frase é feita de intervalos do movimento (VERTOV, 1981, p. 38)³⁵.

Em Vertov, a montagem marca o ritmo pela adaptação das sucessivas transformações de movimento da matéria ao intervalo de movimento da câmara, do olho da câmara. “Tudo está em escolher a justaposição dos momentos visuais, tudo está nos intervalos” (VERTOV, 1981, p. 47)³⁶.

O que se exige na montagem é ser um compêndio geométrico do movimento mediante a alternância cativante das imagens. *O kinokismo* [o cinema] é a arte de organizar os movimentos necessários das coisas no espaço graças à utilização de um conjunto artístico rítmico conforme às propriedades do material e ao ritmo interior de cada coisa (VERTOV, 1981, p. 38) [itálico do autor].³⁷

três.seis. Jacques Rancière, Vertov e a imagem-movimento

Para Jacques Rancière, os livros do cinema de Deleuze não tratariam da adequação da história do cinema à história geral, como uma leitura apressada poderia concluir, mas, como afirma o próprio Deleuze, de uma “história natural” das imagens e dos signos, uma taxionomia das imagens e dos signos nos moldes de uma história natural. A imagem é a própria coisa, é por si e de maneira alguma seria uma representação do espírito. O rosto, o cérebro, são anteparos opacos, *écrans* que interrompem a luz, que barram o movimento objetivo.

As imagens, portanto, são propriamente as coisas do mundo. Uma consequência deve, logicamente, decorrer disso: o cinema não é o nome de uma arte. É o nome do mundo. A ‘classificação dos signos’ é uma teoria dos elementos, uma história natural das combinações dos entes (RANCIÈRE, 2013, p. 115).

biológico e ideológico (cálculo do melhor itinerário para o espectador, aquele que mais bem expressaria o tema do filme) (AUMONT, MARIE, 2003, pp. 171 e 297). “Vertov propõe um cinema dos ‘intervalos’ que já não é fundamentado no movimento no espaço (extensivo), mas na qualidade pura do movimento (intensivo)” (AUMONT, 2004, p. 22). A análise de Aumont e Marie não remete aos conceitos trabalhados por Deleuze. E mesmo o enfoque dado pelos autores à concepção vertoviana de intervalo nem sempre corresponde ao que Deleuze vem a destacar no cinema do cineasta russo.

³⁵ Trecho de: *Nós (Variante do manifesto)*. Publicado originalmente na revista *Kinofot*, nº 1, 1922. É o primeiro programa do grupo Kinocs (liderado e fundado em 1919 por Dziga Vertov) publicado na imprensa.

³⁶ Trecho de *Kinoks-revolução*.

³⁷ Trecho de: *Nós (Variante do manifesto)*.

Os livros do cinema de Deleuze seriam, segundo Rancière, filosofia da natureza; no entanto, lembra-nos, tal história natural das imagens é igualmente a história de uma série de operações atribuídas aos cineastas, escolas, épocas concretas. Com Deleuze, Dziga Vertov levaria a percepção às próprias coisas, um cinema materialista que perfaz, por seus próprios métodos, o primeiro capítulo de *Matéria e memória* de Bergson. Mas Rancière pergunta-se por qual motivo se faria necessário levar a percepção à matéria, já que a condição de partida do estudo de Deleuze (seu bergsonismo radical) seria, justamente, a de que a percepção já estaria na matéria (percepção objetiva da matéria). A operação seria, a princípio, paradoxal: fornecer às imagens o que já lhes pertenceria.

É que, segundo Rancière, há uma tensão inerente ao pensamento deleuziano. Seriam apenas potencialidades as propriedades perceptivas das imagens. Por conseguinte, seria preciso extrair das coisas a percepção que permaneceria virtual, destituindo as relações de causa e efeito, de ação e reação: isto é, “o artista institui um plano de imanência, onde os acontecimentos, que são efeitos incorporais, separam-se dos corpos e compõe-se num espaço próprio” (RANCIÈRE, 2013, p. 116). Por outro lado, se é necessário dar às coisas (à matéria) o que elas já teriam (de maneira latente), isto é, sua potência perceptiva objetiva, é porque as coisas perderam tal potência, e o vai-e-vem das imagens no universo como movimento ininterrupto – a luz que se propaga sem que encontre anteparo que possa revelá-la – se viu interrompido pela opacidade de uma única imagem, o cérebro, o intervalo propriamente dito, centro do mundo.

Tal confisco constituiu um “mundo de imagens” para o próprio uso do cérebro, tendo a utilidade como fim, construindo, para isso, os esquemas sensório-motores, fazendo da imagem objetiva da matéria uma cadeia de causa e efeito segundo suas necessidades e seu controle. A montagem na imagem-movimento deve, portanto, restituir à percepção *às coisas* pondo a percepção *nas coisas*. Trata-se, para Rancière, de uma “redenção”: o filme, a arte, desfaz o ordenamento sensório-motor das imagens, da matéria, promovido pelo cérebro, restituindo as imagens-mundo às imagens-mundo. Decorre disso a importância, para o sistema criado por Deleuze, do cinema de Dziga-Vertov, que devolve à matéria sua desordem natural. Decorre também a razão para a “descida” de Vertov à imagem-movimento aberrante antes desta tornar-se movimento normalizado (montagem invisível), antes de compor-se organicamente, ultrapassando o

intervalo em direção às imagens objetivas – e, acrescentaríamos, antes também que uma força representacional se apoderasse dela.

CAPÍTULO QUATRO

POSSIBILIDADE DE EXISTÊNCIA DA IMAGEM-PERCEPTUAL. DEDUÇÃO DA IMAGEM-PERCEPTUAL

quatro.um. Traços identificáveis da imagem-perceptual

Nos dois livros sobre o cinema, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze não menciona a existência da imagem-perceptual. No entanto, Deleuze nos fornece algumas pistas quanto à existência de uma imagem “órfã” entre o regime da variação universal e a imagem-percepção subjetiva, primeira imagem que surge após a instauração do intervalo de movimento no universo acentrado. Vestígios da imagem-perceptual já chamavam a atenção de Deleuze, mesmo que negativamente, quando este

caracterizava o cinema anterior à instituição e consolidação da montagem como sendo formado por uma “imagem em movimento”. Com esta expressão, Deleuze procura dar conta de certo estado do cinema onde “a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento” (DELEUZE, 1985, p. 38). Consideraremos mais tarde³⁸ as implicações de um estatuto da imagem que, não sendo uma imagem-tempo direta³⁹, pareceria igualmente escapar da imagem-movimento.

De nossa parte, julgamos que seríamos confrontados a uma série de embaraços se tal imagem se constituísse como um conjunto de imagens decaídas, degeneradas ou mesmo como um sistema de imagens independente⁴⁰. Nossa aposta é que o que Deleuze nomeia de “imagem em movimento” faria parte do sistema da imagem-movimento, sendo uma imagem transicional e constituinte da formação da imagem-percepção subjetiva e das demais imagens intervalares. Imagem, por um lado, inconclusa, por outro, condutora dos prolongamentos da percepção no cinema.

Nosso problema, então, consiste em deduzir tal imagem, a imagem-perceptual, do universo maquínico, do regime da imagem-movimento. Mais precisamente: a partir (1) das *disposições do plano de imanência*; (2) durante a *intervenção do intervalo de movimento sobre o universo material*; e (3) como *instância transicional constituidora da imagem-percepção* – passagem entre a imagem-percepção objetiva do regime de variação universal e a constituição da imagem-percepção subjetiva do cinema (dimensão perceptiva ainda não plenamente constituída e ainda fortemente conectada à matéria). E é o próprio texto deleuziano que nos autoriza a caminhar nessa direção, pois traços de percepção na “imagem em movimento” poderiam constituir a imagem-movimento, já que “a imagem em movimento, definia-se menos por seu estado [de imagem em movimento] que por sua tendência [para a imagem-movimento]” (DELEUZE, 1985, p. 39). E é justamente essa “tendência” para a imagem-movimento que caracterizaria a imagem-perceptual e sua constituição como passagem entre imagens.

quatro.dois. Plano de imanência, intervalo de movimento

³⁸ No capítulo doze: *Todo cinema é já cinema. A ‘imagem em movimento’ como imagem-perceptual.*

³⁹ Sobre a diferenciação entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, ver capítulos nove (*Imagem representacional e imagem do tempo. Atualização, cristalização*) e dez (*Imagem-movimento, imagem-cristal. Signos da imagem-tempo*).

⁴⁰ Verificaremos a questão no capítulo doze: *Todo cinema é já cinema. A ‘imagem em movimento’ como imagem-perceptual.*

Será necessário retomarmos alguns pontos já vistos. Em primeiro lugar, o plano de imanência. Víamos que Deleuze identifica três características constituintes do plano de imanência no cinema em *A imagem-movimento* (1985). A primeira nos diz ser o plano de imanência o conjunto infinito das imagens-movimento, onde, segundo a fórmula bergsoniana, as imagens (isto é, a matéria) reagem umas às outras por cada um dos seus pontos. Mas a imagem em Bergson também é luz que se propaga ininterruptamente, decorrendo que o plano de imanência pode igualmente ser concebido como a sucessão infinita da luz, de linhas e figuras luminosas que se propagam indefinidamente sem que encontrem resistências, portanto, sem que haja perda. Um plano de imanência enquanto luz não comporta sólidos – linhas e figuras rígidas e geométricas –, não havendo como suas figuras luminosas a eles se contraporem. Nem mesmo há coordenadas como direita e esquerda, ou acima e abaixo. Não há opacidades que pudessem revelar, refratar ou refletir a luz, impedindo-a de propagar-se em qualquer sentido e direção. Neste estágio, a luz compõe apenas circuitos onde as ações e reações são pressões objetivas e totais. Mas, além de conjunto infinito das imagens-movimento e sucessão infinita da luz, o plano de imanência é igualmente série de blocos de espaço-tempo, corte móvel, incursão do tempo na matéria.

Vimos como o plano de imanência não se confunde com a extensão objetiva da matéria no universo, mesmo que venha a coincidir seus traços com os traços da matéria cambiante. Ao contrário, um plano de imanência, em sua abertura para um todo, é uma construção, precisa ser composto enquanto instância impensável sobre a qual edifica-se o pensamento. É por isso que o plano de imanência não pode ser confundido com o *continuum* da matéria, embora na imagem-movimento do cinema faça coincidir seus traços com o conjunto infinito da matéria. Fica evidente também, desta forma, que o plano de imanência não é o caos, mas que, inversamente, introduz um corte no caos e opera por *prolongamentos*. O plano de imanência não está dado *a priori*, portanto “deve ser construído; a imanência é um construtivismo e cada multiplicidade assinalável é como uma região do plano” (DELEUZE, 1992, p. 182). Trata-se de uma organização elementar da matéria, condição pré-cognitiva do pensamento, instância anterior ao pensamento que permite, como argumentam Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*⁴¹, a compreensão intuitiva e não-conceitual dos conceitos. No duplo e reversível movimento do pensamento (o “dentro” e o “fora” do pensamento, o “dentro”

⁴¹ Capítulo *O plano de imanência* (1992).

como dobra do “fora”, o “fora” como mais distante do que qualquer distância física, aquilo que força o pensamento (DELEUZE, 1991)), *o que se põe em movimento é o plano de imanência, onde o movimento de ida é já movimento de volta e vice-versa. “A ida-e-volta incessante do plano, o movimento infinito. (...) O pensar desta maneira, como o fora e o dentro do pensamento, o fora não exterior ou o dentro não interior”* (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 79).

Em segundo lugar, a concepção bergsoniana de intervalo de movimento. Em *Matéria e memória*, dizíamos, Bergson afirmava a identidade entre matéria, imagem, movimento e luz, em um plano onde as imagens reagem imediatamente umas às outras por todas as suas partes e sobre todas as partes das outras imagens. Se parte alguma da matéria está excluída da interação universal, é porque nela existe uma percepção objetiva em curso. Acontece que em meio aos movimentos ininterruptos, onde ações e reações são imediatas, surge um anteparo à luz, um intervalo de movimento, impedindo que o movimento recebido seja respondido imediatamente com uma reação. No interior da matéria foi criado um núcleo temporal, separando-a das imagens objetivas. Tal conjunto instaurado pelo intervalo de movimento no mundo material define o vivo, para quem perceber é conectar-se com uma imagem pura presente.

A percepção da imagem-viva é subjetiva. A imagem-objeto não é em si o que é para a imagem-viva: no vivo ela está reduzida. Assim, perceber é perceber sempre menos do que a imagem é em si. No entanto, o objeto exterior não é substancialmente diferente do que dele percebe o vivo. A percepção subjetiva faria, efetivamente, parte das próprias coisas: entre “ser” e “ser conscientemente” percebido, há diferença de grau, mas não de natureza. A percepção subjetiva é o movimento que ocupa um lado do intervalo; enquanto a ação é sua correspondente na outra extremidade; sendo a afecção, o que ocupa o interior do intervalo. Foi então preciso que, em primeiro lugar, Bergson introduzisse o conjunto das imagens extensas, o universo material, para que pudesse deduzir dele o intervalo de movimento, unindo em um mesmo prolongamento extensivo a coisa e a coisa percebida em uma das faces do intervalo – a percepção prolongando-se da matéria em direção ao intervalo.

Vimos ainda que Deleuze se vale do conjunto bergsoniano *extensão da matéria/intervalo* para fundar sua concepção de cinema. O plano de imanência é um corte móvel (temporal) na duração; é o movimento entre as partes que se organizam em conjuntos artificialmente fechados e atravessados pelo todo; é conjunto infinito das

imagens-movimento ou sucessão infinita de figuras de luz operando por séries de blocos de espaço-tempo. Mas também é o que se move em um duplo movimento de ida e volta, corte no caos que opera por rupturas e prolongamentos. Tais características também pertencem ao cinema, que não seria um corte imóvel (fotograma) onde se adicionaria o movimento, mas um corte móvel, o próprio movimento (imagem-movimento). Além de um plano de imanência, Deleuze identifica o intervalo de movimento como constitutivo do cinema. Um intervalo é uma desproporção entre movimentos provocada pela interrupção do movimento incessante da matéria, isto é, da percepção objetiva idealmente sem limites no universo.

Assim, é no cinema que se torna ainda mais evidente que o intervalo é também écran que revela a luz: o cinema nos apresenta um plano de imanência, vemos elementos de um plano de imanência (sua face material) em uma tela, o cinema faz participar de seu sistema as partes (objetos) e os conjuntos de partes do plano de imanência, prolongando-o. Deleuze vai ainda mais longe: seria o próprio plano de imanência que pareceria ter feito cinema antes do cinema na interação constante entre suas partes. “O universo material, o plano de imanência, é o *agenciamento maquínico das imagens-movimento*. Há aqui um extraordinário avanço de Bergson: é o universo como cinema em si, um metacinema” (DELEUZE, 1985, p. 80). Como duas extremidades de um mesmo percurso da matéria, o plano de imanência, ao prolongar-se sobre si próprio, progride como cinema no universo maquínico; e, por sua vez, o cinema, sendo autoexibição do plano de imanência, constitui-se por prolongamentos do plano.

quatro.três. Dedução da imagem-perceptual

Na dimensão material toda imagem é já percepção objetiva em uma extensão perceptiva idealmente sem limites da matéria fluente, plano de percepções objetivas que é o universo: o plano de imanência é interação/percepção entre todas as imagens, pois a percepção prolonga-se em todas as outras imagens. No entanto, não é apenas a matéria fluente que é um prolongamento perceptivo: a percepção subjetiva da imagem e a percepção objetiva da imagem têm a mesma natureza, constituem um mesmo movimento em um prolongamento propiciado pelo intervalo. Desta maneira, o plano de imanência, universo das imagens que se percebem por todos os seus pontos, prolonga-se na imagem-cinema.

Por prolongar o plano de imanência e instaurar-se por um intervalo é que estaria aberto ao cinema (da imagem-movimento) um arco que incluiria tanto a percepção total objetiva (que interage com todas as outras imagens do universo, estado de coisas acentrado da variação universal); quanto a percepção parcial subjetiva (sensório-motora, a coisa referida a um sistema perceptivo/afectivo/ativo). *Objetivo* e *subjetivo* são dois polos extremos (distintos e reversíveis) para os quais tendem as imagens-percepção: centralidade subjetiva e descentramento objetivo da percepção da matéria. “Estas definições [de Bergson] não apenas asseguram a diferença entre os dois polos da percepção, como a possibilidade de passar do polo subjetivo ao polo objetivo” (DELEUZE, 1985, p. 102).

Referida ao intervalo, a imagem-percepção objetiva especifica-se (prolonga-se em) uma percepção de percepção (imagem-percepção subjetiva), que se prolonga em todas as outras imagens da imagem-movimento, as percepções de afecção (imagens-afecção), as percepções de ação (imagens-ação) etc. E se todas as imagens no intervalo são prolongamentos de percepções, o mesmo se daria fora do intervalo, no universo material, onde todas as imagens se percebem por todos os seus pontos: as imagens objetivas (imagem-movimento) já são imagens-percepção objetivas. E por proceder por prolongamentos é que a percepção se desdobra no cinema, prolonga e cria o plano de imanência – um plano de percepções objetivas – no cinema.

Veremos mais tarde como o movimento dos móveis foi vital para a imagem-movimento no cinema, nomeadamente para a constituição dos seus avatares⁴² – esta é uma questão que só poderemos abordar a partir dos filmes dos inventores do cinema, principalmente os primeiros filmes de Louis Lumière. Por hora, cabe-nos seguir a argumentação de Deleuze, para quem o movimento no cinema só teria se liberado dos móveis, constituindo-se em imagem-movimento, com a libertação do próprio movimento da câmera e, principalmente, com o desenvolvimento da montagem, conquistando, assim, as duas faces da imagem-movimento: face voltada para o plano (movimento relativo entre as partes); e face voltada para o todo (movimento absoluto que exprime uma duração).

No início do cinema, o ponto de vista fixo e único determinaria, a princípio, uma imagem subjetiva. Seria a imagem desses filmes composta primordialmente por imagens-percepção? De fato, em grande parte dos filmes de Thomas Edison e Louis

⁴² No capítulo nove: *Imagem representacional e imagem do tempo. Atualização, cristalização.*

Lumière, e mesmo de Georges Méliès, vemos quadros de conjunto,⁴³ apropriados à imagem-percepção subjetiva. No entanto, na leitura deleuziana, o quadro na “imagem em movimento” é determinado por um ponto de vista único e frontal; o plano se definiria apenas espacialmente e em camadas sucessivas de acordo com a distância com a câmera (cortes imóveis), sendo o movimento preso aos móveis; e lhe faltaria a dimensão temporal que o faria um corte móvel, isto é, faltaria um todo (dado pela montagem) que abrisse os conjuntos superpostos unificando-os em uma duração que não pararia de mudar, pois o todo se encontra confundido com o conjunto das várias camadas espaciais sucessivas⁴⁴.

Para a conquista da imagem-movimento no cinema, teria sido necessário retornar ao plano de imanência, conquistá-lo como prolongamento, efetuar-lo como duplo movimento de ida e volta: o cinema, sendo intervalo, dirigir-se-ia à matéria, à imagem-percepção objetiva, concomitantemente em que retornaria ao intervalo, dando ao cinema não apenas sua extensão em direção à matéria, extensão que o torna um prolongamento do plano de imanência material, mas também seu caráter de intervalo que cria uma imagem subjetiva. Tal duplo processo de prolongamento da percepção, onde não encontramos uma imagem-percepção plenamente constituída, é o que caracterizaria a imagem-perceptual, deduzida da imagem-movimento enquanto intervalo no plano de imanência, surgindo como o próprio processo de constituição dos avatares da imagem-movimento a partir do plano de imanência instaurado pelo cinema.

⁴³ Na verdade, planos de conjunto é que definem uma imagem-percepção, mas trata-se, aqui, não ainda da imagem-movimento (= plano), mas da imagem-perceptual, determinada em boa medida por enquadramentos.

⁴⁴ Todas essas noções sobre o cinema desse período serão revisitadas nos capítulos contidos no quarto bloco.

SEGUNDO BLOCO
SIGNO E MATÉRIA

CAPÍTULO CINCO

FENOMENOLOGIA, SEMIOLOGIA. SEMIÓTICA, CINEMA

cinco.um. Cinema e fenomenologia

Em um texto no qual parte da confrontação da psicologia clássica com a moderna psicologia⁴⁵, Merleau-Ponty aborda aspectos do cinema sob o crivo da fenomenologia. O movimento em geral é considerado, na exposição de Merleau-Ponty, segundo coordenadas existenciais do sujeito percipiente no mundo. Merleau-Ponty invoca postulados da citada moderna psicologia, tais como:

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O cinema e a nova psicologia*.

1º) A percepção não está circunscrita ao que é produzido pela excitação dos terminais nervosos dos sentidos (como pensava a psicologia clássica), mas reorganiza-se para restabelecer certa homogeneidade perdida nas próprias limitações dos aparelhos sensoriais do que é percebido.

2º) O que chega à nossa percepção não são elementos isolados justapostos, mas formas de conjuntos de elementos.

3º) Minha percepção não é o resultado da soma dos dados de cada sentido independente (mosaico de sensações) unificados *a posteriori* pela inteligência e pela memória (operações intelectuais). Pelo contrário, as coisas “falam” simultaneamente a todos os meus sentidos e percebo pelo meu ser total, indivisamente, captando a estrutura única da coisa, sua maneira única de existência. As coisas, mesmo que submetidas às variações de situação (móveis ou em repouso, sob condições variadas de iluminação etc.), são apreendidas pela percepção com certa constância e estabilidade não por operações intelectuais, mas por causa da configuração do campo perceptivo. Perceber não é imaginar o mundo; na percepção, o mundo é que se organiza diante mim.

(MERLEAU-PONTY, 1983, pp. 103-105)

De um modo geral, a nova psicologia nos faz ver, no homem, não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural. Em decorrência, ele nos ensina de novo a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser, enquanto a psicologia clássica renunciava ao mundo vivido, em favor daquele que a inteligência conseguia construir (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 110).

Merleau-Ponty invoca, em seu texto, uma situação corriqueira, a de um passageiro no interior de um trem e sua relação perceptiva com outro trem imediatamente ao lado, relação considerada a partir do movimento que ambos poderiam executar ou que estão a executar efetivamente.

Parece-nos imóvel aquele [trem] no qual fizemos domicílio da visão e que é a nossa ambiência do momento. O movimento e a inércia distribuem-se para nós, de acordo com o nosso meio, e nunca segundo as hipóteses que, à nossa inteligência, é agradável construir, porém consoante o modo que nos fixamos no mundo e a situação adotada dentro dele por nosso corpo (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 108).

Enfim, tudo dependeria de onde “ancoro” minha visão, situação que condiciona minha condição de sujeito percipiente no mundo, como no exemplo abaixo:

Tanto vejo o campanário imóvel no céu, como as nuvens deslizando à sua volta, como, em oposto, as nuvens parecem imóveis e o campanário tomba no espaço. Mas, ainda aqui, a escolha do ponto fixo não é feita pela inteligência: o objeto que olho ou ao qual ancoo a vista parece-me fixo e só posso afastar essa significação dele se olhar para outro lado. Muito menos eu a confiro pelo pensamento. A percepção não é uma espécie de ciência em embrião ou um exercício inaugural da inteligência. Precisamos reencontrar uma permutabilidade com o mundo e uma presença, nele, mais antiga do que a inteligência (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 108).

Um filme, seguindo a digressão de Merleau-Ponty, não seria o resultado da soma de seus planos, mas uma “*forma* temporal”. Aspectos visuais e sonoros consumam uma totalidade irreduzível.

Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer *ver* o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes (...). Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um, dentro do outro (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116).

Mas, apesar de acompanhar nesses e em outros aspectos a situação da percepção natural, afirmando mesmo que se “examinamos o filme como um objeto a se perceber, podemos aplicar, em relação a isso, tudo o que acaba de ser dito sobre a percepção em geral” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 110), Merleau-Ponty identifica o cinema como uma instância que se afastaria deste princípio inegociável da fenomenologia, o da percepção natural. O cinema, principalmente após o advento do sonoro, completaria a ilusão, favorecendo a que se conceba um filme como a “reprodução mais fiel possível de um drama” para além da literatura. Tal equívoco se manteria por um “realismo fundamental pertinente ao cinema” na interpretação realista dos atores e na verossimilhança da *mise en scène*. “Porém, isso não implica estar o filme destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso assistíssemos de verdade à história que ele nos conta” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 114). Em mais uma aproximação entre percepção natural e o cinema, tanto um filme, quanto uma coisa, não se dirigiam a uma inteligência isolada, “mas dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115). Para logo depois estabelecer a diferença:

(...) a forma percebida na realidade jamais é perfeita; há sempre falta de nitidez, expletividades e a impressão de um excesso de matéria. O entrecenho cinematográfico tem, por assim dizer, um cerne mais compacto do que o da vida real, decorre num mundo mais exato do que o mundo real (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

cinco.dois. Crítica à fenomenologia do cinema

Como vimos⁴⁶, Henri Bergson escreve *Matéria e memória* como resposta à crise da psicologia no final do século XIX, crise que tem por base uma questão metafísica fundamental. Tornava-se cada vez mais insustentável continuar mantendo movimentos extensos e homogêneos no espaço e percepções, sensações e afecções inextensas na consciência. Se mais não fosse, a ciência da época já punha a consciência em movimento e as imagens no mundo. Tal dicotomia era o campo de batalha por excelência entre o materialismo – que propunha reconstituir a consciência com *movimentos puros da matéria* – e o idealismo – com seu projeto de “reconstrução” do universo com *imagens na consciência*; ambos vendo na matéria não mais do que uma (re)construção do espírito, reduzida à representação e produzindo em nós algo diferente dela própria. Os partidários da primeira corrente fariam da percepção um mistério; enquanto os idealistas nos levariam a concluir como acidental tanto a cognição do mundo quanto, no limite, a própria ciência. Se tais posicionamentos caracterizavam, cada um a seu modo, o mesmo impasse insolúvel era, justamente, por não conseguirem construir a contento a travessia entre as duas ordens, entre os *movimentos extensos no espaço* e as *imagens inextensas na consciência*. Esse era o projeto a ser levado adiante.

Por seu turno, Husserl colocava a consciência no mundo, formulando que toda consciência seria consciência *de* alguma coisa, livrando a consciência de ser reconstruída pela matéria e de ser, em última instância, consciência de si própria. A fenomenologia tem como norma geral a percepção natural (humana) e suas condições, balizadoras de um sujeito percipiente segundo coordenadas existenciais que definem um estar no mundo. E se a consciência seria consciência *de* alguma coisa, o movimento seria compreendido como forma sensível de uma consciência. Por conseguinte, perceber e realizar um movimento se consubstanciaria em uma “forma sensível (*gestalt*) que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação” (DELEUZE, 1985, p. 77). É por este ponto de vista que a crítica fenomenológica se acerca do cinema, atendo-se, em alguns aspectos, às condições pré-cinematográficas⁴⁷.

⁴⁶ No capítulo três: *Imagem em Bergson, imagens do cinema*.

⁴⁷ Husserl define a fenomenologia (pura ou transcendental) como uma ciência de essências – *eidética*, no sentido de concernir às essências das coisas em vez da presença ou existências das mesmas – em oposição à psicologia (que seria ciência de dados de fatos), por uma *redução eidética* ao considerar os fenômenos psicológicos em um plano de generalidade essencial, abandonando-se suas “características reais”. A

Para a fenomenologia, o cinema não seria assimilável completamente à percepção natural. Não há, no cinema, horizonte ou ancoragem do sujeito no mundo em suas aproximações e circunvoluções ao redor das coisas. Ao contrário, somos levados constantemente a redimensionar o que os filmes nos apresentam – as sucessivas alterações de dimensão dos planos, as intercalações de espaços não contíguos etc. –, somos levados a submeter o que nos aparece na tela a uma lógica perceptiva que não a de uma ancoragem no mundo, substituindo as condições da percepção natural por uma cognição implícita e uma intencionalidade construída que relacionam os planos entre si. Portanto, o cinema atuaria de maneira inversa a das outras artes. Estas teriam como objetivo genérico, para a fenomenologia, um irreal através do mundo, enquanto o cinema faria “do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo” (DELEUZE, 1985, p. 77). No entanto, por conferir privilégio à percepção natural, fazendo ainda com que o movimento se reporte a poses (mesmo que existenciais em vez de inteligíveis), a posição da fenomenologia é ambígua, ora criticando o cinema como infiel às condições da percepção, ora considerando-o como capaz de “de ‘se aproximar’ do percebido e do *percipiente*, do mundo e da percepção” (DELEUZE, 1985, p. 78).

Bergson também viu no cinema um aliado ambíguo, mas de maneira inteiramente diversa da fenomenologia. Bergson não identifica privilégio algum na percepção natural, que desconheceria o movimento tanto quanto o cinema pelas mesmas razões, qual seja, um e outro veriam visões quase instantâneas do que se passa. Se existe algo a ser erigido como esteio seria um estado de coisas em mutação constante, sem pontos de ancoragem ou referências que organizassem o mundo em um centro: a “variação universal”. Aqui os centros se formariam, impondo vistas fixas instantâneas, deduzindo desse estado a percepção consciente. O que Bergson não teria percebido, como também vimos, foi o próprio desenvolvimento do cinema.

É ao mesmo tempo que o cinema surge e que a filosofia se esforça em pensar o movimento. Mas talvez seja esta a razão pela qual a filosofia

fenomenologia husserliana toma a filosofia como investigação a partir de tal redução. Há quatro princípios fundamentais resultantes dessa investigação. O primeiro e mais influente, nos diz que a consciência é intencional; sendo a consciência um movimento que se direciona para o objeto a ser percebido, o objeto que, por sua vez, se apresenta *ele mesmo* à consciência. Sendo os outros três princípios: a presença efetiva do objeto que determina sua “intuição” pela consciência; a noção de objeto englobando não apenas os existentes materiais, como igualmente as formas de categorias, as essências e os “objetos ideais”; e a importância da “percepção imanente”, isto é, da consciência por parte do “eu” de suas próprias experiências, onde ser e aparecer coincidem – ao contrário da intuição do objeto externo, este sempre permanecendo além de suas aparições para uma consciência (ABBAGNANO, 2003).

não atribui suficiente importância ao cinema; ela está demasiado ocupada em realizar por si só uma tarefa análoga à do cinema; ela quer pôr o movimento no pensamento, como o cinema o põe na imagem. Há uma independência das duas pesquisas, antes que haja encontro possível. (DELEUZE, 1992, p. 75)⁴⁸.

O cinema não apresenta centro de ancoragem e horizonte, mas redimensionamentos constantes entre os planos (do plano geral ao plano detalhe, de um espaço/tempo a outro, por vezes absolutamente diverso), de um plano a outro, de um corte a outro, ou mesmo no interior do mesmo plano. Tal disposição o diferencia das condições da “percepção natural”.

Em vez de ir do estado de coisas acentrado à percepção centrada, ele [o cinema] poderia remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar. Ainda que falássemos de aproximação, seria o contrário daquela que a fenomenologia invocava (DELEUZE, 1985, p. 78).

cinco.três. O signo e a semiologia saussuriana

Esse universo acentrado bergsoniano estaria povoado de imagens que remeteriam às outras imagens em conexões múltiplas, sem a necessária presença de um sujeito percipiente exigido pela fenomenologia. Por outro lado, as teorias dos signos constituídas a partir do linguista Ferdinand de Saussure e do filósofo Charles Sanders Peirce colocam questões acerca, não exatamente de um sujeito percipiente, mas de uma consciência ou de uma “mente lógica” para quem certas imagens (pois, em conformidade a Bergson, os signos seriam imagens) se direcionariam, fazendo da consciência seu propósito final e mesmo sua ambiência privilegiada.

O signo para Saussure é um composto de significação. “Chamamos *signo* a combinação do conceito e da imagem acústica”; ou seja, do *significado* e do *significante*, termos que, ressalta Saussure, assinalam a “oposição que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte” (SAUSSURE, 1995, p. 81). O *significante* é o mediador material do *significado*. A matéria *lhe* é necessária; esta, contudo, não *lhe* é de maneira alguma suficiente, pois sua efetivação está intrinsecamente ligada ao *significado*. O *significado* não é a coisa denotada, não é uma coisa (a rocha que rasga a terra, o animal que se esconde na mata, as nuvens do céu etc.), mas também não é a imagem da coisa em uma consciência. Roland Barthes invoca o pensamento estóico ao distinguir a *coisa*, a *imagem psíquica da coisa* e o conteúdo semântico – o *dizível* sobre

⁴⁸ Trecho de entrevista concedida a Gilbert Cabasso e Frabrice Revault d’Allonnes, originalmente publicada em *Cinéma*, n° 334, 18 de dezembro de 1985.

a coisa, isto é, seu *significado*: “(...) não sendo nem ato de consciência nem realidade, o significado só pode ser definido dentro do processo de significação, de uma maneira praticamente tautológica: é este ‘algo’ que quem emprega o signo entende por ele” (BARTHES, 1992, p. 46). Evidentemente que o conjunto *significante/significado* só vale pela *significação* suscitada, que é o próprio processo que perfaz esse conjunto em um signo.

A intensa variação semântica da palavra *signo* e de palavras como *senal*, *ícone*, *alegoria*, *índice* e *símbolo* (que aparecem com a palavra *signo* no âmbito de uma ciência dos signos, principalmente as duas últimas) entre os diversos criadores e desenvolvedores (ou antecipadores, como é o caso de Saussure) de uma teoria dos signos, demonstra a dificuldade tanto de um acordo mínimo entre as diversas vertentes, quanto da própria empreitada (BARTHES, 1992, pp. 39-41). Uma rápida comparação entre Saussure e Peirce demonstra isso. Para Peirce, o *signo* é uma categoria geral, onde *índice* e *símbolo* seriam espécies de signo referindo-se ao objeto, respectivamente, por ser afetado realmente por esse objeto e por ser denotado em virtude de uma lei. Toda essa relação é bem diversa na semiologia saussuriana, onde a intencionalidade ou não da comunicação está em jogo: fala-se em *índice* quando não existe tal intenção; quando existe, tem-se um *senal*, que pode ser um *símbolo* (quando há relação *natural* – isto é, em algum sentido, *motivada* – com o elemento denotado) ou um *signo* propriamente dito (quando há uma convenção conectando-o ao elemento denotado, sendo imotivado e necessário em sua relação com o referente). Mas mesmo a distinção entre *signo* e *símbolo* em Saussure é incerta, por vezes aparecendo como sinônimos – sendo o signo, assim, imotivado e necessário em sua relação com o referente. O signo linguístico ocupa, em Saussure, uma posição ambivalente na teoria dos signos a ser, àquela altura, determinada: faria parte de uma ciência geral dos signos, de uma semiologia, seria uma parte dela, no entanto, por sua importância e pelo adiantado dos estudos acerca de sua natureza, *contagiar* os outros signos com sua estrutura, impondo-lhes um modelo. Assim é que a coisa denotada, no caminho entre si e uma consciência, cederia a vez à sua representação.

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la ‘material’, é somente neste sentido, e por

oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (SAUSSURE, 1995, p. 80).

Saussure identifica dois princípios básicos para o signo. Em primeiro lugar, o acordo que uniria significante e significado em um conjunto sígnico teria como base um solo de gratuidade: o signo linguístico seria arbitrário. Por “arbitrário”, Saussure entende que, salvo onomatopeias e exclamações (em pequeno número em comparação com o montante lexical de uma língua, não passando de imitações aproximativas), “o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (SAUSSURE, 1995, p. 83). A semiologia poderia, na previsão de Saussure, se ocupar de “signos naturais” como os criados e postos em cena pela pantomima, mas o principal objetivo da semiologia não deixaria de ser “o conjunto de sistemas baseados na arbitrariedade do signo” (SAUSSURE, 1995, p. 82). Barthes recorre a Émile Benveniste⁴⁹ para reparar Saussure: por certo, o que seria arbitrário não é a relação entre significante e significado, mas aquela entre o significante e a coisa denotada, por exemplo, entre o som da palavra “boi” e o “animal boi”. A significação (isto é, a resultante do processo sígnico levado a cabo pelo composto significante/significado) é um conjugado de disposições coletivas (o aprendizado de uma língua, por exemplo) que não seria, de modo algum, arbitrário, mas *necessário*. Assim, a significação seria imotivada, ou *parcialmente imotivada*, pois há alguma motivação quanto às onomatopeias e exclamações. O liame entre o significante e o significado na língua, de um modo geral, “é contratual em seu princípio, mas esse contrato é coletivo, inscrito numa temporalidade longa (Saussure diz que ‘*a língua é sempre uma herança*’), e, conseqüentemente, *naturalizado*, de certo modo (...)” (BARTHES, 1992, p. 53).

O tempo, isto é, o período de tempo necessário para que o mecanismo da língua se ponha em marcha, seria o segundo princípio do signo saussuriano: “todo o mecanismo da língua depende dele” (BARTHES, 1992, p. 84). A natureza do significante é auditiva, sendo assim, desenvolve-se no tempo, tomando para si as características de certa temporalidade, como a extensão linear, mensurável numa só dimensão. Seus elementos formam uma cadeia. “Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos” (SAUSSURE, 1995, p. 84).

⁴⁹ BENVENISTE, Émile. *Nature du signe linguistique*.

Enquanto entidade referida a uma coletividade, o signo seria governado por aparentes antinomias. Em primeiro lugar, ele é imutável. Como vimos, o significante de um signo linguístico é escolhido arbitrariamente com relação à ideia representada, tal determinação é livre: a palavra da língua portuguesa “maçã” e a palavra da língua inglesa “apple” não têm ligação necessária alguma com a fruta que ambas representam. No entanto, outra é a situação se referimo-nos à comunidade linguística que o emprega: nesse âmbito, o signo não é livre, mas imposto, já determinado, possui historicidade, está referido no tempo, em uma herança, e não poderia ser substituído por outro (em uma situação de comunicação corriqueira). Há mesmo um vínculo entre a convenção arbitrária do significante e o fator temporal que fixa em uma ligação coerente o signo e a coisa representada, mesmo sendo esta arbitrária, pois é justamente por ser arbitrário que o signo só conheceria a tradição como sua lei conectiva, buscando aí sua justificação. No entanto, o signo linguístico também é mutável, já que a língua se transforma a despeito da interdição que recai sobre os falantes de transformá-la. Nesse sentido, o signo linguístico “é intangível, mas não inalterável” (SAUSSURE, 1995, p. 89). A língua, um sistema de valores contratuais que compõem uma instituição social, situa-se, simultaneamente, na massa dos falantes (esfera social) e no tempo: se falante algum pode alterá-la, sua arbitrariedade intrínseca implica, por princípio, a liberdade de estabelecer qualquer relação entre a matéria fônica e as ideias que a ela são associadas.

O tempo, que assegura a continuidade da língua, tem um outro efeito, em aparência contraditório com o primeiro: o de alterar mais ou menos rapidamente os signos linguísticos e, em certo sentido, pode-se falar, ao mesmo tempo, da imutabilidade e mutabilidade do signo (SAUSSURE, 1995, p. 89).

Saussure também é um grande inovador pela distinção que faz entre *língua* e *fala*, central em sua concepção da linguística, já que, até então, a linguística se caracterizava por interessar-se pelo ato individual. “A língua é para nós a linguagem menos a *fala*. É o conjunto dos hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender” (SAUSSURE, 1995, p. 92). A fala é um ato individual que seleciona e atualiza o código da língua combinando seus componentes com o objetivo de exprimir um pensamento (o discurso), exteriorizando-o por intermédio de mecanismos psicofísicos. A língua não é um ato, mas a parte social da linguagem; o indivíduo não pode citá-la ou modificá-la, pois é um contrato coletivo “ao qual temos de submeter-nos em bloco se quisermos comunicar; além disto, este produto social é autônomo, à maneira de um jogo com as suas regras, pois só se pode manejá-lo

depois de uma aprendizagem” (BARTHES, 1992, p. 18). Língua e fala só se definem plenamente no processo que as une, já que uma não existe fora do âmbito da outra. São os falantes de uma língua que a fazem existir e esta não existe fora desse fato social, de uma coletividade que a atualiza, já que é um fenômeno semiológico, tem natureza social.

Saussure partiu da natureza ‘multiforme e heteróclita’ da Linguagem (...) cuja unidade (...) participa, ao mesmo tempo, do físico, do fisiológico e do psíquico, do individual e do social. Pois essa desordem cessa se, desse todo heteróclito, se abstrai um puro objeto social, conjunto sistemático das convenções necessárias à comunicação, indiferente à *matéria* dos sinais que o compõem, e que é a *língua*, diante de que a *fala* recobre a parte puramente individual da linguagem (fonação, realização das regras e combinações contingentes de signos) (BARTHES, 1992, p. 17).

Enfim, na ciência dos signos de extração saussuriana, a língua, mesmo que não seja o único sistema de linguagem, é, no entanto, o principal – a despeito de Saussure prever que as leis que porventura a semiologia, como ciência geral dos signos, vier a descobrir no futuro, seriam aplicáveis à linguística, já que esta é, por definição, parte de uma teoria geral dos signos. “A língua é um sistema de signos que exprimem ideias. (...) Ela é apenas o principal desses sistemas” (SAUSSURE, 1995, p. 24).

Pode-se, pois, dizer que os signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico; eis porque a língua, o mais completo e o mais difundido sistema de expressão, é também o mais característico de todos; nesse sentido, a Linguística pode erigir-se em padrão de toda Semiologia, se bem a língua não seja senão um sistema particular (SAUSSURE, 1995, p. 82).

cinco.quatro. O signo e a semiótica peirciana

Um dos projetos do filósofo americano Charles Sanders Peirce foi o de constituir uma ciência dos signos, a semiótica, tendo por base a lógica e sem a primazia da língua e das linguagens. Peirce considera que a realidade sensível apareceria a uma consciência por distinções tricotômicas, em combinações entre três formas singulares. Trata-se, portanto, de “modos elementares fundamentais da consciência” (PEIRCE, 2000, p. 14). Em toda relação triádica haveria uma primeiridade (*uma qualidade pura, uma mera possibilidade*: a cor nela mesma, um sentimento sem referência a quem o sente); secundidade (*a qualidade corporificada em um existente real, o que remete a si mesmo por intermédio de um segundo*: o vermelho da maçã, a felicidade desta pessoa); e

terceiridade (*a relação, a lei*: o que propicia que a maçã seja vermelha ou as condições existenciais que determinam que esta pessoa esteja feliz).

(...) as ideias de um, dois e três são-nos impostas pela lógica, e realmente não podem ser postas de lado. Deparamo-nos com elas não de vez em quando, mas, sim, a todo momento. (...) Como se explica a extraordinária importância destas concepções? Não seria pelo fato de terem elas sua origem na natureza da mente? (...) Descobrimos que as ideias de primeiro, segundo e terceiro são ingredientes constantes de nosso conhecimento. (...) Primeiro, segundo e terceiro não são sensações. Só podem apresentar-se nos sentidos através de coisas que surgem rotuladas de primeiras, segundas e terceiras, e as coisas geralmente não trazem esses rótulos. Portanto, devem ter uma origem psicológica. Uma pessoa deve ser um adepto muito teimoso da teoria da *tabula rasa* para negar que as ideias de primeiro, segundo e terceiro devem-se às tendências congênitas da mente (PEIRCE, 2000, p. 13).

Evidentemente que a própria definição de signo em Peirce resulta dessa tríade. Em linhas gerais, o signo peirciano (*representâmen*, primeiro) é algo que, de certo modo e numa relação triádica genuína com um segundo, vale ou representa esse segundo (o *objeto*) que, por sua vez, determina um terceiro (seu *interpretante*). “Um *Signo* é um representâmen do qual algum interpretante é a cognição de um espírito” (PEIRCE, 2000, p. 51). O signo pode ser um objeto perceptível (um existente), apenas imaginável ou mesmo inimaginável, num certo sentido; a exigência para que um objeto presente em tal gama amplamente variável é a de representar outra coisa, justamente, seu objeto.

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denomino *fundamento* do *representâmen* (PEIRCE, 2000, p. 46).

A obra deixada por Peirce é complexa e multifacetada, composta tanto de textos acadêmicos e teóricos, quanto de anotações, cartas e papéis avulsos – onde, e não são raras as vezes, encontram-se fragmentos fundamentais de seu pensamento. Um conceito lançado em um momento é aprofundado, detalhado ou retificado mais tarde. Esse é o caso da especificação do objeto em objeto dinâmico (a coisa representada, substituída na representação) e objeto imediato (a representação do objeto dinâmico no signo); e do interpretante em interpretante dinâmico (o que o signo produz de fato na mente do intérprete), interpretante imediato (o que o signo está potencialmente apto a representar

na mente do intérprete) e interpretante final (o efeito final – e irrealizável – produzido por todos os interpretantes dinâmicos que pudessem ser acionados pelo signo).

Peirce chegou a identificar dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos. No entanto, a parte mais desenvolvida dessa classificação foi a que se orientou para a “mais importante das classes das relações triádicas, as relações dos signos, ou *representâmens*, com seus objetos e interpretantes” (PEIRCE, 2000, p. 49), onde se incluem os “três tipos de signos indispensáveis ao raciocínio” (PEIRCE, 2000, p. 10): ícone, índice e símbolo. Essa classificação parte das três tricotomias de signos, inferidas pelo cotejamento do signo consigo e com cada um de seus componentes a partir da relação triádica de primeiridade, secundidade e terceiridade. Assim, temos:

1ª) Conforme o signo em si mesmo for:

| | |
|-----------------------|--------------------|
| a) Mera qualidade | <i>Qualissigno</i> |
| b) Existente concreto | <i>Sinsigno</i> |
| c) Lei geral | <i>Legissigno</i> |

2ª) Conforme a relação do signo com seu objeto consistir no fato:

| | |
|--|----------------|
| a) Do signo ter algum caráter em si mesmo | <i>Ícone</i> |
| b) Do signo manter relação existencial com esse objeto | <i>Índice</i> |
| c) Do signo em sua relação com um interpretante | <i>Símbolo</i> |

3ª) conforme seu interpretante representá-lo como:

| | |
|------------------------------|-------------------|
| a) Um signo de possibilidade | <i>Rema</i> |
| b) Um signo de fato | <i>Dicissigno</i> |
| c) Um signo de razão | <i>Argumento</i> |

E as três tricotomias dos signos, em conjunto, gerariam dez classes de signos (já que nem toda combinação é possível). Dessa forma, temos:

1ª) Qualissigno – uma qualidade qualquer, que é em si mesma: uma sensação de vermelho.

2ª) Sinsigno icônico – todo objeto de experiência que determina a ideia de um objeto: um diagrama individual.

3^a) Sinsigno indicial remático – todo objeto da experiência direta que dirige a atenção para um objeto pelo qual é determinado: um grito espontâneo.

4^a) Sinsigno dicente – todo objeto da experiência direta que proporciona informação sobre seu objeto: um cata-vento.

5^a) Legissigno icônico – toda lei geral que exige que seus casos corporifiquem qualidades que tragam à mente a ideia de um objeto semelhante: um diagrama.

6^a) Legissigno indicial remático – toda lei geral que requer que seus casos sejam afetados por seu objeto de modo tal que atraia atenção para esse objeto: um pronome demonstrativo.

7^a) Legissigno indicial dicente – toda lei geral que requer que seus casos sejam afetados por seu objeto de modo tal que forneça informação definida sobre esse objeto: um pregão de um vendedor.

8^a) Símbolo remático ou rema simbólico – signo ligado a seu objeto por uma associação de ideias gerais de tal modo que sua réplica (o existente que atualiza o signo, signo degenerado) traz à mente uma imagem que tende a produzir um termo geral: um substantivo comum.

9^a) Símbolo dicente ou proposição ordinária – signo ligado a seu objeto por uma associação de ideias gerais, representado pelo seu interpretante como sendo, em relação ao que significa, afetado por seu objeto de tal modo que a existência ou lei que traz à mente deva ser ligada ao seu objeto.

10^a) Argumento – signo cujo interpretante representa seu objeto como sendo um signo posterior por intermédio de uma lei⁵⁰.

A arquitetura teórica desenvolvida por Peirce para a sua semiótica tem como pontos finais a instância do interpretante e a do fundamento. O signo contém seu significado total e sua especificidade “está em seu modo de significar, e dizer isto é dizer que sua peculiaridade reside em sua relação com seu interpretante” (PEIRCE, 2000, p. 54). Mas o interpretante também guarda a chave de plena vigência do *representâmen*, isto é, signo: “embora nenhum *representâmen* realmente funcione como tal até realmente determinar um Interpretante, torna-se um *representâmen* tão logo seja plenamente capaz de assim proceder” (PEIRCE, 2000, p. 64). Especificamente quanto

⁵⁰ Para mais detalhes sobre essas classificações de signos ver: PEIRCE, 2000, p. 51 a 57.

ao interpretante final, sua virtual capacidade de formar sobre o objeto dinâmico um conhecimento que tende à completude está baseada na existência do fundamento do signo como uma reserva acionável, um fundo cognitivo que propicia a “leitura” do *representâmen* em uma cadeia quase sem fim de signos. É o que vemos, por exemplo, nessa concepção de signo, que é qualquer coisa que conduz alguma outra coisa, isto é, seu *interpretante*, “a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*” (PEIRCE, 2000, p. 74). Assim, um terceiro é um signo que gera outra tríade genuína (com *representâmen*, objeto e interpretante), que por sua vez é lançada em uma nova tríade e assim por diante.

Ora, o Signo e a Explicação em conjunto formam um outro Signo, e dado que a explicação será um Signo, ela provavelmente exigirá uma explicação adicional que, em conjunto com o já ampliado Signo, formará um Signo ainda mais amplo, e procedendo da mesma forma deveremos, ou deveríamos chegar a um Signo de si mesmo contendo sua própria explicação e as de todas as suas partes significantes; e, de acordo com esta explicação, cada uma dessas partes tem alguma outra parte como seu Objeto. Segundo esta colocação, todo Signo tem, real ou virtualmente, um *Preceito* de explicação segundo o qual ele deve ser entendido como uma espécie de emanação, por assim dizer, de seu Objeto (PEIRCE, 2000, p. 47).

E é aqui que o conjunto sîgnico peirciano encontra seu substrato representacional. É para a representação que tudo se direciona, o conhecimento como fruto de representações. Pois *representar* para Peirce seria...

estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro. (...) Quando se deseja distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representação, pode-se denominar o primeiro de ‘*representâmen*’ e o último de ‘representação’ (PEIRCE, 2000, p. 61).

cinco.cinco. O signo e a semiótica segundo Deleuze

O signo peirciano relaciona-se com seu objeto (dinâmico) por uma função cognitiva: mais do que fazer conhecer algo da imagem, do objeto, ele pressupõe um conhecimento já constituído em signos anteriores (o fundamento do signo) sobre o objeto percebido, vindo a acrescentar um novo conhecimento ao conjunto. Tal função cognitiva só encontra seu estatuto final num complexo sîgnico onde um signo-interpretante lê o primeiro signo (o que é filtrado da matéria no ato da percepção) segundo um fundamento (conhecimento prévio) necessariamente linguístico. Esse jogo

pressupõe um duplo avanço em direção ao reconhecimento: vindo do conhecimento passado adquirido e da imagem-objeto presente. É para a representação que tudo se direciona: o conhecimento adquirido é o resultado de um processo representacional tanto de leitura do objeto (dinâmico), quanto de cotejamento com o que já se sabe sobre tal objeto (o fundamento do signo). A noção de representar ao qual Deleuze alude – isto é, o processo onde uma cópia (representação) pretende não substituir nem apagar seu modelo, mas guardar perante ele uma semelhança analógica qualquer – está ativa no processo sígnico peirciano. O sistema sígnico peirciano seria tributário, em última instância, dos signos linguísticos de terceiridade, pois são esses signos que constituem e organizam os outros tipos de signo. Para Deleuze, esta seria a *falha* de Peirce na constituição de uma semiótica livre de qualquer linguagem:

(...) os signos linguísticos talvez sejam os únicos a constituir um conhecimento puro, quer dizer, a absorver todo o conteúdo da imagem enquanto consciência ou aparição. Eles não deixam subsistir matéria irreduzível ao enunciado, e reintroduzem assim uma subordinação da semiótica à língua. Peirce não teria, pois, mantido por muito tempo sua posição inicial, teria desistido de constituir a semiótica como ‘ciência descritiva da realidade’ (DELEUZE, 1990, p. 44).

A crítica deleuziana questiona Peirce por ter apresentado suas três categorias (primeiridade, segundidade e terceiridade, que Deleuze faz corresponder, no sistema da imagem-movimento, à imagem-afecção, imagem-ação e imagem-relação), como fatos em si, em vez de deduzi-las de uma condição fundamental, um existente de direito e de fato que se prolongaria em todos os outros existentes. Deleuze encontra essa condição fundamental em *Matéria e memória*, na identidade que Bergson cria entre imagem, matéria e movimento, possibilitando-o constituir o conceito de imagem-movimento. Deleuze deduz as imagens afecção, ação e relação da imagem-movimento, da matéria, do intervalo de movimento na matéria (tal como havíamos nos referido anteriormente, quando da constituição do cinema a partir, justamente, do intervalo de movimento na matéria fluente). Em Bergson, como vimos, a imagem objetiva (matéria) é inseparável de sua conexão com todas as outras imagens, em prolongamentos propriamente perceptivos. Não há matéria sem percepção; portanto, Deleuze precisa afirmar como ponto “zero”, uma instância de onde efetivamente todas as outras imagens pudessem surgir. Um ponto “zero”, uma *zeroidade*, avanço perceptivo da imagem-matéria sobre as outras imagens: é o que faltaria ao sistema peirciano. A percepção da matéria, a imagem-percepção objetiva, constituiria tal *zeroidade* que se prolongaria nos outros tipos de imagem conforme sua posição no intervalo – percepção de percepção,

percepção de afecção, percepção de ação etc. Este é o conjunto sensório-motor, uma matéria sinalética que funda e determina a (sem ser de maneira alguma determinado pela) narração no cinema.

Ao deduzir as outras imagens (os avatares) da imagem-movimento, do seu prolongamento perceptivo da imagem-movimento, Deleuze encontra, a princípio, quatro tipos de imagens sensíveis aparentes: além da imagem-percepção (zeroidade), a imagem-afecção (primeiridade), a imagem-ação (secundidade) e a imagem-relação⁵¹ (terceiridade). A imagem-percepção prolonga-se nas outras imagens, não precisando de uma passagem ou transição, mas, no caso da progressão entre as outras imagens, Deleuze identifica imagens intermediárias, duas imagens intermediárias e independentes. Assim, entre a imagem-afecção e a imagem-ação, existe a imagem-pulsão; e entre a imagem-ação e a imagem-relação, há a imagem-reflexão. A imagem-percepção (grau zero das imagens da imagem-movimento) comunica às outras imagens que dela são deduzidas uma composição bipolar: há, para cada tipo de imagem, pelo menos, um signo de gênese e dois signos de composição. Deleuze dedica boa parte de *A imagem-movimento* a caracterizar pormenorizadamente todas essas imagens e seus signos correspondentes, dos quais faz um inventário final em *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1990, pp. 46 e 47). Abaixo, os signos estabelecidos por Deleuze e as imagens às quais estão inseridos⁵²:

1°) *Imagem-percepção*:

Signos de composição: *dicissigno e reuma.*

Signo de gênese: *engrama.*

2°) *Imagem-afecção*:

Signos de composição: *ícone de qualidade e de potência.*

Signo de gênese: *qualissigno ou potissigno.*

3°) *Imagem-pulsão*:

⁵¹ Para além do conjunto sensório-motor bergsoniano (percepção, afecção e ação), Deleuze fecha o sistema da imagem-movimento em uma terceiridade (a imagem-relação), tal como Peirce faz em sua formulação. Veremos isso mais tarde.

⁵² Deleuze baseia-se, para a sua classificação dos signos da imagem-movimento, na classificação dos signos de Peirce. No entanto, as discrepâncias são muitas. Deixaremos de lado a caracterização pormenorizada tanto dos signos, quanto das imagens da imagem-movimento (aos quais Deleuze se ocupa durante boa parte de *A imagem-movimento*), pois fugiria ao escopo de nosso estudo; uma apresentação geral já será suficiente. O que nos interessa é a concepção de imagem e de signo e suas diferenças dentro dos dois sistemas de imagens, a imagem-movimento e a imagem-tempo.

Signos de composição: *fetichismo do “Bem” e do “Mal”*.

Signo de gênese: *sintoma*.

4°) *Imagem-ação*:

Signos de composição: *synsigno e índice*.

Signo de gênese: *vestígio*.

5°) *Imagem-reflexão*:

Signos de composição: *figuras de atração e de inversão*.

Signo de gênese: *discursivo*.

6°) *Imagem-relação*:

Signos de composição: *marca e des-marca*.

Signo de gênese: *símbolo*.

A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não linguisticamente formada⁵³, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica. Com efeito, as diferentes espécies de imagens que necessariamente se deduzem da imagem-movimento, as seis espécies, são os elementos que fazem dessa matéria uma matéria sinalética. E os próprios signos são os traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento (DELEUZE, 1990, p. 47).

O signo, em Deleuze, é uma imagem conectada às outras imagens do universo. Mas há algo que o diferencia das imagens em geral. Apresentemos em linhas rápidas a concepção de signo em Deleuze, sob pena de termos que esmiuçar e refazer tal definição: trata-se de “uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990, p. 46), isto é, de sua condição de aparecimento.⁵⁴ O signo é uma imagem que “remete a” outra imagem sem uma instância “interpretante” que recorra a um “fundamento” como reserva cognitiva (tal como encontramos no signo peirciano), “percebendo” algo de si própria em outra imagem, ao modo de uma conexão: o signo é uma imagem que privilegia outra imagem. Tendo em vista a semiótica pura que Deleuze

⁵³ Quanto à “matéria não linguisticamente formada”, trata-se de uma noção originalmente do linguista Louis Hjelmslev que se questionava pela “estrutura específica das semióticas não-linguísticas” (HJELMSLEV, 2009, p. 115).

⁵⁴ Há outra concepção de signo em *A imagem-movimento*, oposta a essa. A diferença entre elas, de importância capital para a tese deleuziana sobre o cinema, será tematizada no capítulo nove: *Imagem representacional e imagem do tempo. Atualização, cristalização*.

suscita, e que só poderia fundar no cinema (matéria sinalética não linguisticamente formada, automovimento e autotemporalização da imagem), tal “percepção” estaria baseada em uma aproximação bastante específica entre imagens, sem que se tenha que invocar um interpretante linguístico qualquer.

Tendo como fim a identificação da imagem-perceptual como passagem intervalar entre os regimes objetivo e subjetivo da matéria, e em acordo com a constituição bergsoniana de um estado perceptivo objetivo da matéria (a variação universal da imagem-movimento) encampada por Deleuze para o cinema, afastamo-nos da percepção natural de um sujeito *percipiente* como parâmetro da imagem cinematográfica. Por seu turno, a semiótica peirciana acaba por “ancorar” seu modelo sígnico em bases linguísticas, numa superposição de signos/interpretantes gerida, em última instância, por uma leitura que não deixará de ser pela língua. A crítica deleuziana contra Peirce teria na constituição por este de uma ciência dos signos tributária às condicionantes linguísticas o seu cerne. Mas Bergson afirma um universo acentrado, onde todos os pontos da matéria estão em constante interação com todos os outros pontos do universo material, onde nenhum sujeito percipiente ou fundamento cognitivo está em jogo. Assim, não sendo linguagem (como quer a semiologia), de direito não operando por códigos, mas por modulação, e também não tendo como base a percepção natural (apanágio da fenomenologia), encontramos o cinema num solo anterior à constituição de processos subjetivos, na constituição de um intervalo na matéria cambiante que possibilitará mais tarde e por seu próprio desenvolvimento coincidir com os processos mentais, mas que neste momento guarda com a matéria uma relação privilegiada. Assim, *do ponto de vista da imagem*, o cinema, pelo menos o cinema do primeiro regime identificado por Deleuze, o sistema da imagem-movimento, se define por dois processos, de diferenciação e de especificação.

Por um lado, a imagem-movimento exprime um todo que muda, e se estabelece entre dois objetos: é um processo de *diferenciação*. A imagem-movimento (o plano) tem, pois, duas faces, segundo o todo que ela exprime, segundo os objetos entre os quais ela passa. O todo está sempre se dividindo segundo os objetos, e reunindo os objetos num todo: ‘tudo’ muda de um para outro. Por outro lado, a imagem-movimento comporta intervalos: se a relacionamos com um intervalo, aparecem espécies distintas de imagem, com signos pelos quais elas se compõem, cada uma em si mesma e umas às outras (como a imagem-percepção numa extremidade do intervalo, a imagem-ação na outra extremidade, a imagem-afecção no próprio intervalo). É um processo de *especificação* (DELEUZE, 1990, p. 42).

E, *do ponto de vista da imagem particular que é o signo*, o cinema seria uma *matéria anterior à língua, não significante nem sintática, mas já semioticamente formada*. Pois a semiótica para Deleuze, *a semiótica pura, seria justamente o sistema das imagens e dos signos, o sistema das imagens-signos anterior a qualquer linguagem, sendo aquilo que, pelo contrário, condicionaria as línguas e as linguagens*.

Estes compostos da imagem-movimento, do duplo ponto de vista da especificação e da diferenciação, constituem uma matéria *sinalética* que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até verbais (orais e escritos). (...) Mas, mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá então lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por sua conta a traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles de que havíamos partido. Por isso devemos definir, não a semiologia, mas a ‘semiótica’, como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. Quando lembramos que a linguística é apenas uma parte da semiótica, já não queremos dizer, como para a semiologia, que há linguagens sem língua, mas que a língua só existe em reação a uma *matéria não-linguística* que ela transforma. É por isso que os enunciados e narrações não são um dado das imagens aparentes, mas uma consequência que resulta dessa reação. A narração está fundada na própria imagem, mas não é dada (DELEUZE, 1990, pp. 42 e 43).

Justamente, o cinema, na concepção deleuziana, é “o sistema das imagens e dos signos pré-linguísticos” (DELEUZE, 1990, p. 312) – enfim, o que haveria de mais próximo, mas a despeito disso, ou mesmo por isso, aquilo que mais custa-nos a perceber.

CAPÍTULO SEIS

CINE-LÍNGUA DO CINEMA. EISENSTEIN

seis.um. Griffith, Eisenstein e a montagem

No pós-Primeira Guerra Mundial uma febril produção teórica tentava dar conta do cinema como meio de expressão. Não tardou para que uma via crítica se sobressaísse entre as demais, com teóricos que punham a montagem como o procedimento técnico que re-fundaria o cinema: dos cineastas russos Lev Kulechov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, aos franceses ligados à escola impressionista, como Abel Gance e Jean Epstein; ou teóricos como Rudolf Arnheim e Bela Balázs. Tais

pensadores se colocaram a tarefa de construir os marcos conceituais do que viria a ser conhecido como a grande época da montagem no cinema. Tais esforços foram tão bem sucedidos que o cinema passou a ser considerado como a “arte da montagem”; e pela montagem percebeu-se que se podia pensar com e pelas imagens dotadas de automovimento, que o cinema poderia ser o canal de uma nova forma de pensamento.

A confiança de Eisenstein no cinema foi construída na medida em que via, no filme, um potencial para funcionar por justaposições, basicamente por justaposições, extraindo delas soluções propriamente noéticas. Eisenstein talvez tenha sido o exemplo mais bem acabado do artista-engenheiro preconizado pelo construtivismo russo, aquele que dominaria tão perfeitamente a fatura e a poética de sua experiência (em arte) ao ponto de calcular cientificamente os efeitos dos procedimentos adotados no espectador, teorizando com consistência sobre todos os aspectos materiais de seu ofício⁵⁵. O mundo ao redor parecia-lhe ser formado por justaposições entre elementos díspares combinados para um determinado fim: as produções do espírito humano obedeceriam a essa conformação e Eisenstein não se cansava de encontrá-las em tudo, dos catálogos de produtos das lojas de consumo da burguesia que emulavam a Sears às estruturas tubulares das instalações industriais; do teatro Kabuki à tradição pictórica ocidental. E não apenas. Se o cinema tem uma filiação, esta não remeteria apenas aos inventores do aparato tecnológico (a lista interminável que culmina em Thomas Alva Edison e Louis Lumière), mas à grande tradição de justaposições que incluiriam Shakespeare, ou mesmo os gregos clássicos. Enfim, a lógica da justaposição, ou, em outro termo, da montagem, reinou e continuaria reinando, só que agora com a plena consciência de artistas engajados em prol desse fim. Não é de se surpreender que o jovem Eisenstein,

⁵⁵ O Construtivismo Russo foi o grande “guarda-chuva artístico” da URSS entre 1919 e 1934, englobando muitos dos movimentos artísticos russos de então, inclusive o cinema. Era a expressão nas artes do esforço pós-Outubro de 1917 de reconstruir o mundo sob bases marxista. A arte construtivista era vista como instrumento de transformação social, partícipe da revolução e do novo modo de vida associado a ela. A arte, para os construtivistas, deveria estar engajada não em um esforço de representação do mundo (burguês), mas na construção do mundo (socialista). Assim, era necessário abolir a concepção de arte separada da vida cotidiana. Com o Construtivismo, perde validade a noção de belas artes como superiores às “artes práticas”; ganha terreno a tendência de constituição de uma “arte útil” que influenciaria decisivamente vários movimentos e escolas do século XX, notadamente a Bauhaus. No programa geral, estava a apresentação do resultado artístico como fruto do trabalho (coletivo) e não de uma inspiração metafísica, sendo a contrapartida em arte do esforço pela desalienação do trabalho humano, expondo *como* as obras eram construídas (ao contrário do melodrama burguês, onde a eficiência dos efeitos é contabilizada na mesma proporção em que ocultam-se seus procedimentos – ilusionismo). Por conseguinte, recusa a mimese realista. Encarava-se como um empreendimento materialista que desvendaria as qualidades e a expressividade inatas dos materiais usados. Para contextualizar o cinema soviético dos anos 1920 dentro do Construtivismo, ver: SARAIVA, Leandro. *Montagem soviética*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*.

tendo trabalhado no teatro com o dramaturgo construtivista Vsiévolod Meyerhold e sido aluno do cineasta Lev Kulechov, tenha descoberto não apenas o cinema, mas a possibilidade do cinema ser uma arte essencialmente de justaposições, de montagens. O *cinema seria montagem*, essa a sua vocação irrefutável (EISENSTEIN, 1990 (A) (B)).

Em um de seus mais importantes textos, *Dickens, Griffith e nós*⁵⁶, Eisenstein explica sua concepção e seu método em contraponto ao cinema do cineasta americano David Wark Griffith, primeiro grande criador e sistematizador empírico não apenas da montagem americana, mas da montagem em geral. Não é um texto produzido no calor do momento, quando a batalha pela especificidade do cinema ainda fazia suas vítimas e heróis na década de 1920, mas uma reflexão de maturidade, escrito em 1943 (a primeira versão desse texto), décadas após seus maiores êxitos, bem como após seu périplo pelos EUA e posterior período de ostracismo na URSS.

Griffith teria nascido de Charles Dickens, romancista da Inglaterra vitoriana: tanto o Griffith íntimo e provinciano quanto o urbano e moderno, criado da (e tendo criado a) ação vertiginosa do cinema americano. Eisenstein cita o início de um romance de Dickens, *The cricket on the hearth*, “a chaleira começou...”, para evocar o que, a seu ver, seria um exemplo acabado de um *primeiro plano griffithiano* contido nessa simples frase de Dickens. Haveria uma atmosfera *griffithiana* antes de Griffith que o autor inglês teria sabido construir em seus livros: povoando-os com a presença marcante de personagens menores; apelando para os elementos sentimentais de extremo vigor dramático; extraíndo uma vivência da vida cotidiana; evocando imagens auditivas para as imagens visuais criadas; descrevendo com precisão as ações e comportamentos dos personagens; introduzindo o ambiente industrial (fábricas, maquinaria etc.) para a literatura; explorando traços humorísticos; dotando os personagens de plasticidade e exagero – as faces bem demarcadas dos vilões... Para Eisenstein, Dickens escrevia o que (e da maneira como) Griffith mais tarde iria filmar. Mais, até: Dickens teria feito cinema em sua literatura. Ou seja, segundo o crivo eisensteiniano, Dickens antecipou o cinema com sua “montagem” literária:

(...) é preciso apenas alterar dois ou três nomes de personagens e substituir o nome de Dickens pelo do herói de meu ensaio, de modo a imputar literalmente quase tudo aqui dito à conta de Griffith.

⁵⁶ Editado de forma definitiva em *A forma do filme*.

(...) enquanto Dickens, por sua vez, tinha ‘qualidade ótica’, ‘composição de quadro’, ‘primeiro plano’ e a alteração de ênfase com lentes especiais.

(...)

Principalmente porque tal análise de Dickens ultrapassa os limites de interesse na habilidade cinematográfica individual de Griffith e amplia-se para uma preocupação com perícia cinematográfica em geral. Eis porque procuro mais profundamente os indícios cinematográficos de Dickens, que se revelam através de Griffith – para o uso de futuros expoentes do cinema (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 184).

Mas algo além do talento para compor uma ambiência para-cinematográfica teria passado de Dickens para Griffith. Foi Dickens quem teria inspirado ao cineasta americano o método de entrelaçamento de cadeias dramáticas aparentemente isoladas, isto é, a própria montagem paralela⁵⁷, para a qual Griffith teria atentado quando ainda trabalhava para a Biograph. Mais especificamente, com *Enoch Arden* (1911, baseado em poema de Lord Alfred Tennyson), ao alternar (justapor) planos de Enoch naufrago em uma ilha com os planos da esposa a sua espera. “Griffith chegou à montagem através do método da ação paralela, e foi levado à idéia da ação paralela por – Dickens!” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 179), pois “a própria disposição (de montagem) das frases dá uma exata inclinação ao ‘intérprete’”, tornando determinada nuança “mais precisa, não apenas com uma significativa arrumação das palavras, mas também com uma exata descrição de características” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 183).

Por montagem alternada e paralela entende-se, *grosso modo*, uma organização da progressão fílmica composta por duas ou mais sucessões de planos espacialmente dissociados, mas com ações temporalmente simultâneas e em graus variáveis de relações dramáticas, segundo um ritmo, não raro, crescente. É a figura de montagem ideal para o binômio típico do cinema de ação americano, onde partes diferenciadas (os pobres e os ricos; os negros e os brancos; os bons e os maus etc.) entram em relações de alternância segundo obstáculos criteriosamente dispostos para que o herói possa enfrentá-los numa missão de salvamento da heroína, chegando a tempo ou não. Em seu texto (ainda *Dickens, Griffith e nós*), Eisenstein parece não reconhecer que tal montagem prevê um encontro entre as partes, entre o bem e o mal, já que parece reservar tal figura apenas para as concepções dialéticas do cinema soviético. Pois é justamente quando entra em jogo outra figura, a da montagem concorrente ou convergente: as ações precisam convergir para que entrem em conflito, perfazendo um

⁵⁷ Que, de todo modo, Eisenstein poderia tê-la encontrado em muitos outros escritores, como Alexandre Dumas pai, Léon Tolstoi, Honoré de Balzac etc., e não apenas em Dickens.

duelo individualizado em dois personagens para que superem o impasse, restaurando a unidade do conjunto orgânico. As duas figuras anteriores se completam com a inserção do close (o primeiro plano), que instaura uma alternância das dimensões relativas: ampliação do afeto contido no rosto dos personagens (a subjetividade expressada pelas feições do rosto) ao tempo em que miniaturiza o conjunto⁵⁸. De todo modo, é patente a importância de Griffith para os cineastas soviéticos. Seu método de montagem sustenta o *pathos* com vigor, dando suporte às emoções. Esta potência do cinema que parecia a Eisenstein ainda por ser explorada com propriedade é definida com clareza:

Nossa curiosidade, intensificada naqueles anos, pela *construção e método* rapidamente discerniu onde residiam os mais poderosos fatores emocionais destes grandes filmes norte-americanos. Estavam em uma esfera até então não-familiar, que tinha um nome familiar a nós não no campo da arte, mas no da engenharia e dos aparelhos elétricos, e que pela primeira vez aparecia no setor mais avançado da arte – na cinematografia. Esta esfera, este método, este princípio da estrutura e da construção era a *montagem*.

Era a montagem, cujos fundamentos haviam sido colocados pela cultura cinematográfica norte-americana, mas cujo uso total, completo e consciente e cujo reconhecimento mundial foi obtido por nossos filmes. A montagem, cujo nascimento estará para sempre ligado ao nome de Griffith. Montagem, que desempenhou um papel vital no trabalho criativo de Griffith e levou-o a seus mais gloriosos sucessos (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 179).

Devedores para com o trabalho pioneiro de Griffith, os cineastas soviéticos faziam também parte de um esforço inaugural, mas em outro campo, onde os pressupostos políticos e intelectuais se encontravam num território antípoda ao dos americanos. O ambiente das vanguardas cinematográficas soviéticas, embora jamais tenha encontrado a unidade que pretendiam, se diferenciavam em bloco do cinema americano.

Eisenstein concebia a montagem como uma operação eminentemente intelectual. *Montar era pensar cinematicamente* e a mesa de montagem era o córtex onde as velocidades das imagens tornavam-se pensamento. O objetivo da montagem em Eisenstein era produzir o *patético* pelo conjunto de contradições posto em jogo: as tensões das partes as mais variadas e contrapostas, do interior do plano à estrutura geral do filme – as relações dialéticas de teses e antíteses nas espirais orgânicas das imagens (para cada tema, uma espiral; a situação transformada na extremidade da espiral). O patético seria a entrada do conjunto fílmico no *pathos* produzido pela imagem, isto é, o

⁵⁸ Para mais detalhes, ver as páginas dedicadas a Griffith e ao cinema americano por Deleuze em *A imagem-movimento*.

salto qualitativo da imagem, a passagem de um elemento através de seu oposto resultando em uma qualidade nova e superior, a síntese dialética: em *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925), a revolta surda dos marinheiros passa à ação por intermédio do apelo de Vakulinchuk (em primeiro plano) aos marinheiros incumbidos de atirar em seus próprios companheiros acusados de traição pelo oficialato do navio – a passagem a uma qualidade superior (a ação pela consciência de classe) é detonada pelo *pathos* despertado pelo apelo de Vakulinchuk. No *Potemkin*, as diversas passagens se fazem segundo uma lógica de simetria, transições ou conclusões sintéticas dos movimentos no filme: do conflito no navio à recusa dos marinheiros em comer a carne podre; desta ao motim no navio; do motim no navio ao levante na cidade; etc. Tais passagens dividem o conjunto em partes oponíveis por pontos de cesura, a própria passagem qualitativa. As oposições são as mais variadas: quantitativa (entre quantidades no plano ou entre os planos), qualitativa (entre imagens qualitativamente diversas), métrica (entre diferentes dimensões), rítmica (ou dinâmica: entre movimentos, formas e linhas contrapostas); intensiva (tonal, pelo tom emocional dominante; atonal, onde já não há mais a dominante); etc. Eisenstein demonstrava, com seu método, o quanto a vanguarda do cinema russo estava comprometida com a Revolução em andamento, em dar à Revolução o seu cinema propriamente dialético⁵⁹.

Eisenstein preocupa-se, em *Dickens, Griffith e nós*, em estabelecer o cinema de Griffith dentro dos parâmetros de sua época e ambiente social. Em questões sociais, o cineasta americano seria, no máximo, um liberal, um humanista sentimental (a despeito do racismo explícito de *Nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*), de 1915). “A moral piedosa de seus filmes não se eleva além da acusação cristã de injustiça humana e em nenhuma parte de seus filmes soa um protesto contra a injustiça social” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 197). Assim é que o elogio formal a Griffith por parte de Eisenstein encontra uma barreira no pensamento conservador (e não-dialético) do cineasta americano, que buscou as oposições (os duelos), mas que as encarou como partes independentes (sucessão paralela de “camadas alternadas incompatíveis” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 198) de ricos e pobres, brancos e negros etc.). O que leríamos nos filmes de Griffith – de sua concepção de montagem que ressalta o encaixe de dois planos postos em uma sucessão – seria o ideário da sociedade burguesa expressa

⁵⁹ Para mais detalhes, ver as páginas dedicadas a Eisenstein por Deleuze em *A imagem-movimento*.

na maneira própria de, ao mesmo tempo, contar uma estória, de compreender a História e de conceber a montagem.

Mas o verdadeiro ritmo pressupõe antes de tudo *unidade* orgânica. Nem uma alternância mecânica sucessiva de cortes transversais, nem um entrelaçamento de temas antagônicos, mas acima de tudo uma unidade que, no jogo das contradições internas, através de uma mudança no jogo com o objetivo de traçar seu impulso orgânico – eis o que está na base do ritmo. Não se trata de uma unidade externa da História, que traz também a imagem clássica da cena da perseguição, mas da unidade interna, que pode ser conseguida pela montagem como um sistema inteiramente diferente de estrutura, na qual a chamada montagem paralela pode figurar como uma das variantes mais elevadas ou particularmente pessoais.

E, naturalmente, o conceito de montagem de Griffith, basicamente a montagem paralela, parece ser uma cópia de sua visão dualística do mundo, que corre através de duas linhas paralelas de pobre e rico em direção a uma ‘reconciliação’ hipotética onde... as linhas paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão inacessível quanto a ‘reconciliação’ (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 179).

No cinema americano, os embates entre as forças individuais, entre o herói e seu inimigo, encobririam as motivações coletivas que animam subterraneamente as ações localizadas, uma limitação ideológica intransponível para a compreensão “científica” da História. Se Eisenstein critica Griffith é, justamente, por este não perceber que as partes devem estar inter-relacionadas em um Todo que progrediria pela tensão interna das contradições do plano, do filme, como “células” de um “organismo” (o plano como “célula” da montagem, como unidade de produção que se divide para produzir novas partes; montagem como expansão/crescimento de contradições intraplano), cujas sínteses dialéticas dariam o direcionamento formal e conteudístico da progressão da História *no* filme. É o que se vê nos filmes do próprio Eisenstein, quando filma as diversas etapas da Revolução e da tomada de consciência de classe: a organização dos trabalhadores na Rússia czarista (*A greve (Stachka, 1923)*); o ensaio geral para a Revolução (*O encouraçado Potemkin*); a Revolução de 1917 (*Outubro (Oktyabr, 1927)*); o processo de coletivização do campo (*O velho e o novo (Staroye i novoye, 1929)*).

seis.dois. Eisenstein e a cine-língua

A concepção de montagem de Eisenstein, sua evolução dialética tendo como pressuposto a montagem de Griffith e do cinema americano clássico direcionado para a ação, enfim, a predisposição de Eisenstein em ver a *montagem como pensamento*

cinemático em ação, o leva a conceber o cinema, o desenvolvimento dialético da mecânica do filme, com a mesma estrutura de um estágio primitivo da língua (quando palavras isoladas faziam a vez de sentenças inteiras)⁶⁰, como se o cinema estivesse a caminho de se tornar uma “língua”.

Assim é dividida uma *unidade da montagem* – a célula – numa cadeia múltipla, que é novamente reunida numa nova unidade – na frase de montagem, que personifica o conceito de uma imagem do fenômeno.

É interessante observar o mesmo processo ocorrendo também através da história do idioma com relação à palavra (o ‘plano’) e a sentença (a ‘frase de montagem’), e ver exatamente este estágio tão primitivo de ‘palavras-sentenças’ que mais tarde ‘se desintegra’ na sentença, composta de palavras independentes isoladamente (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 199).

Desta forma, podemos compreender a distinção que propõe Eisenstein entre o uso que ele próprio faz do primeiro plano, do rosto enquadrado, da função dada por Griffith a esse procedimento cinematográfico. Para a montagem americana (e Griffith, em especial), o primeiro plano estaria ligado à visão, enquanto que para os russos, conscientes do potencial de expressão do cinema enquanto língua em desenvolvimento, remeteria “ao valor do que é visto”. Isto é, o primeiro plano estaria não apenas destinado a mostrar, mas a “*significar*, a dar *significado*, a *expressar*”, algo que seria “capaz de criar *uma nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas*” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 200). Para além de uma simples acumulação qualitativa das contradições, buscava-se no primeiro plano o efeito sintético, o patético, algo que desse “um salto no campo da *imagem* da montagem, do *conceito* da montagem, da montagem como um meio antes de tudo de revelar a *concepção ideológica*” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 201). Enfim, na época do cinema silencioso, buscava-se um primeiro plano que “falasse” por si em um discurso cinematográfico sem o auxílio das legendas, mas que elaborasse significados pela montagem.

A ideia da “língua primitiva” a qual o cinema remeteria estaria próxima, enfim, do emprego figurado da palavra, do *tropo* da linguagem, da metáfora, o que daria ao cinema a possibilidade de romper com os limites da estória em prol da abstração conceitual. E por que a metáfora não seria também intrínseca ao cinema, já que a *comparação* e a *imagem* estariam presentes quando da criação de um idioma, sendo os significados de um idioma imagísticos em sua origem? “A ‘metáfora primitiva’

⁶⁰ A esse respeito, Eisenstein cita em seu texto os estudos de V. A. Bogoroditzky e de Ivan Meshchaninov (1990 (B), p. 199).

necessariamente existe no alvorecer do idioma, intimamente vinculada ao período da elaboração das primeiras transferências, isto é, das primeiras palavras a exprimirem significado (...)” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 207). O caminho estava aberto para Eisenstein conectar o cinema à estrutura de um discurso emocional que se atingiria pelo jogo intelectual das metáforas. Tal discurso se assemelharia, em princípio, à língua falada, que se apresenta, ao contrário da escrita, retalhada em pequenas seções correspondentes às impressões (emocionais) do locutor (“não é esta uma cópia exata do que ocorre na montagem?” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 208))⁶¹. Mas logo Eisenstein especifica que a montagem cinematográfica estaria mais próxima do discurso interior, identificado como portando uma estrutura emocional ainda mais pura do que a do falado.

Não surpreende, por isso, que o período do surgimento do discurso articulado da montagem do futuro tenha tido também de passar por um estágio claramente metafórico, caracterizado por uma abundância, nem sempre apropriadamente avaliada, de ‘veemência plástica’!

Porém, essa ‘veemência’ logo se fez sentir como excessos e subterfúgios de algum tipo de ‘idioma’. E a atenção mudou gradualmente da curiosidade *com relação aos excessos* em direção a um interesse pela *natureza deste próprio idioma*.

Assim, o segredo da estrutura de montagem foi gradualmente revelado como um segredo da *estrutura do discurso emocional*. Porque o próprio princípio de montagem, como toda a individualidade de sua formação, é a substância de uma *cópia exata do idioma de um excitado discurso emocional* (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 207).

Temos, então, uma visão completa do caminho proposto por Eisenstein: ultrapassar a objetividade de Griffith e do cinema americano; montar, justapor os planos, atingindo o significado não com a simples justaposição dos planos ou a mera composição das partes que se sucedem, mas com o desenvolvimento dialético interior à imagem que a levaria ao “choque” na e da imagem no estabelecimento de um elemento qualitativo novo (o patético) *em uma estrutura linguística racional/emocional baseada na metáfora*: em *Outubro*, as harpas exibidas não como harpas, mas como metáfora do discurso dos mencheviques; e as balalaicas, como símbolos da confusa e vazia discussão frente aos eventos históricos que se aproximam. Pela metáfora visual é que a ação do cinema americano, expressa na montagem paralela, seria ultrapassada até que se atingisse a abstração das significações:

⁶¹ Eisenstein se apoia expressamente, para tanto, em estudos de Fritz Mauthner, Ralph Waldo Emerson, A. A. Potebnya, Richard Maria Werner e Joseph Vendryes.

E, colocando lado a lado o menchevique e a harpa, o menchevique e a balalaica, estávamos *ampliando o quadro da montagem paralela, dando-lhe uma nova qualidade, um novo campo*: da esfera da *ação* para a esfera da *significação* (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 205).

Decorre daqui a crítica de Eisenstein ao projeto geral de *Intolerância* (*Intolerance: love's struggle throughout the ages*, 1916), de Griffith, onde quatro histórias diferentes ambientadas em épocas bem distintas (na Babilônia; na Judéia – a crucificação de Cristo –; na França do século XVI – o massacre dos protestantes na Noite de São Bartolomeu –; e o episódio moderno) seriam combinadas sem que se tivesse pensado em “*extrair resultados sintéticos dos fenômenos históricos*” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 204) pela fusão plástica metafórica (dialética) dos quatro momentos na História (e, da mesma forma, a crítica de Eisenstein ao uso do plano recorrente do berço em *Intolerância*). Griffith não teria compreendido a ligação intrínseca entre a possibilidade da abstração metafórica das imagens e a concepção dialética do cinema: o berço a balançar acaba sendo simplesmente e nada mais do que um berço que balança, uma imagem realista e que mostra a si mesma como tal, uma imagem estritamente plástica, nada além disso, sem que daí resulte qualquer ideia abstrata. “Apenas separando o ‘quente’ de um *índice de temperatura* pode-se falar de ‘um sentimento ardente’” (EISENSTEIN, 1990 (B), p. 204). Assim é que o realismo da imagem cinematográfica precisaria ser ultrapassado, sendo o primeiro plano uma forma de neutralizar tal realismo pela desterritorialização que lhe é própria, tanto pelo espaço qualquer onde o primeiro plano necessariamente se localiza, quanto pela rarefação de objetos de cena que poderiam ancorar o plano em uma ambientação (determinação espacial) bem definida.

seis.três. Saída de cena da montagem-rainha

Em 1964, ano em que o artigo de Christian Metz *Cinema: língua ou linguagem?* foi publicado pela primeira vez⁶², a montagem enquanto procedimento todo-poderoso do cinema que se confundia tanto com a poética quanto com a *poiesis* do filme, e onde eram depositadas as esperanças do pensamento no cinema (pensar e fazer pensar pelos planos cinematográficos combinados), já não parecia realmente poderosa. As concepções acerca da montagem-rainha de cineastas como Eisenstein ou Dziga Vertov (GRANJA, 1981), para citarmos os principais paradigmas da vanguarda

⁶² *Communications*. Paris, Éditions du Seuil. n° 4 (número especial: *Recherches sémiologiques*), 1964, pp. 52-90.

cinematográfica russa, já haviam sido institucionalizadas na história do cinema como um momento profícuo, deixando a muito de serem verdades cinematográficas irretocáveis. O cinema moderno e a crítica a ele associada enamoravam-se dos novos procedimentos que punham diretamente em cheque a concepção da montagem-rainha.

Orson Welles, já em seu primeiro filme, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), havia dado à profundidade de campo a capacidade de jogar todo o conjunto enquadrado, de um só golpe, em um mergulho no espaço e, com mais propriedade ainda, no tempo: Mr. Bernstein vem buscar Kane ainda criança para ser dele o tutor enquanto, ao fundo, o menino brinca na neve com seu trenó, sem saber que aquela vida já faz parte de seu passado. Em outra sequência memorável, o jornalista que investiga o milionário morto caminha para o fundo da grande sala para entrar na biblioteca onde lerá trechos do diário de Mr. Bernstein sobre o passado de Kane, uma caminhada que se desenvolve mais *no tempo* do que no espaço – o plano em profundidade de campo como invólucro último de várias temporalidades concomitantes. Essa nova era do cinema surgiria em muitos outros autores e cinematografias. Na Itália, o Neo-Realismo investia de maneira decisiva na própria imagem e não mais em suas justaposições: a imagem, o conteúdo latente da imagem é que precisaria ser visto, decifrado, sustentado com o olhar, de preferência em uma imagem sem corte, em um plano-sequência (BAZIN, 1991). Enfim, surgia uma nova idade do cinema, onde o que havia para ser visto na imagem – a beleza, mas também o horror, o horror dos campos de concentração nazistas que tirou definitivamente a imagem do cinema de sua inocência política e ontológica – substituiu o projeto geral do cinema de antes da Segunda Grande Guerra Mundial de revelar, pela montagem, as boas novas que se escondiam por detrás das imagens (DANEY, 2004). E mesmo que *Acosado* (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, seja um festival de cortes, instaurando o anti-reino do falso-*raccord*, toda esta descontinuidade espaço-temporal se dirigia para a própria imagem, já que a junção dos planos não mais poderia ser feito com esperança, mas com desespero (o desalento cínico de Michel Poiccard, personagem central de *Acosado*; ou o suicídio de Ferdinand Griffon, em *Pierrot le fou*, 1965, do mesmo Godard).

A montagem já não estava mais na ordem do dia nos 1960, a despeito de se encontrar algum esforço teórico importante como o de Noël Burch (*Práxis do cinema*, publicada pela primeira vez em 1969) que ainda investia na passagem entre os planos como o essencial do filme (BURCH, 1992). Não que a montagem tivesse saído de cena,

ao contrário: ainda se montavam os filmes, como ainda hoje se montam (e editam-se) imagens. No entanto, a montagem como o lugar organizacional soberano no cinema foi destronada e os pretensos “crimes”, erros e excessos cometidos em seu nome seriam julgados pela geração do pós-guerra. A crença em sua força persuasiva irresistível atingida pelo método dialético-científico já não mais existia.

CAPÍTULO SETE**METZ, SEMIOLOGIA DO CINEMA. CRÍTICA À SEMIOLOGIA****sete.um. O cinema não é língua**

O texto de Metz *Cinema: língua ou linguagem?* não se furta ao embate direto contra a concepção de montagem dos primeiros cineastas e teóricos do cinema, particularmente Eisenstein, seu grande pensador e militante. Metz não perdoa a busca obsessiva de Eisenstein pelas justaposições na história das formas e expressões. Mas incomoda-o ainda mais a recusa do cineasta russo de um fluxo contínuo criativo em prol da combinação de elementos apartados como o procedimento por excelência para o

exercício de criação no cinema. O que Metz entende como sendo a concepção de montagem dos pioneiros soviéticos (“desarticular o sentido imanente para fornecê-lo em fatias que se tornavam simples signos com que se podia jogar à vontade” (METZ, 1972, p. 58)) ressalta sua antipatia. Mas, se as concepções teóricas que embasaram a hegemonia da montagem-rainha no cinema são tão criticadas por Metz, o motivo seminal era o de tomar como língua – o cinema como língua primitiva – aquilo que de forma alguma o seria.

A *poiesis* eisensteineana se constituiria verdadeiramente no “momento sintagmático” de associação horizontal da montagem, na organização *a posteriori* das partes filmadas: filmar apenas para que o verdadeiro filme surja da mesa de montagem. É quando, diz-nos Metz, o *objeto inteligível* (construído, montado) torna-se o próprio objeto em detrimento do “objeto natural”, destituído de seu posto de “modelo”: no exemplo citado anteriormente, as harpas e as balalaicas de *Outubro* sendo ainda harpas e balalaicas apenas por um acidente de origem, pois remeteriam a um significado linguístico que as apaga como objetos que são. Metz conecta o procedimento eisensteiniano ao estruturalismo vindouro: a elaboração formal produzida a partir do “objeto natural” e que serviu de modelo à montagem seria a própria estrutura subjacente, Metz não encontra dificuldades em chamar de “manipulação”. Enfim, a manipulação (montagem) como grande promotora da reconstrução intelectual do mundo segundo um método “formalista” aplicado ao cinema. E, evidentemente, a “manipulação soberana” – como denomina Metz o conjunto dos procedimentos de montagem de Eisenstein – não seria um bom caminho para o cinema (que a ela não se adaptaria, ou se adaptaria mal) ou para quaisquer outros campos de criação estética. Assim, a montagem-rainha se constituiria, no âmbito do cinema, como uma tendência *avant la lettre* do estruturalismo, antecipando-o, já que a hegemonia da montagem conheceu seu apogeu na década de 1920, “muito *antes* do espírito sintagmático” (METZ, 1972, p. 53) que só se afirmaria depois da Segunda Grande Guerra Mundial, em um momento no qual a montagem, aliás, era cada vez mais contestada. Logo o cinema, alerta Metz, tão vocacionado a ser um símile da realidade, a dar uma “impressão de realidade”, mesmo (ou principalmente) em se tratando de pormenores, de fragmentos de um conjunto como o primeiro plano – noção fundamental para a teorização de Eisenstein.

O projeto em mais alto grau de Eisenstein seria o de “tornar *visível* o ensinamento dos acontecimentos, chegar a que, graças à decupagem e à montagem, este ensinamento se tornasse ele próprio um acontecimento sensível” (METZ, 1972, p. 51). Mesmo com toda a dívida de Eisenstein para com Griffith, o realismo da imagem deveria ser abjurado, pois o fluir do mundo deveria ser substituído pela sua interpretação. O que Eisenstein perseguiria é o ponto de vista “inteiramente pensado, *significante* de fio a pavio. O *sentido* [das coisas] não basta, [Eisenstein] precisa acrescentar a significação” (METZ, 1972, p. 52). O filme seria construído pelo aspecto perceptível da gama de objetos filmados, pelos sentidos que eles suscitariam e não por significados elaborados pelas justaposições de imagens. Isso parece ligar Metz à fenomenologia. De fato, Metz invoca a conhecida conferência de Maurice Merleau-Ponty⁶³, para afirmar que o cinema seria “arte ‘fenomenológica’ por excelência, o significante coextensivo ao conjunto do significado, o espetáculo que se significa a si mesmo...” (METZ, 1972, p. 59).

O reparo endereçado a Eisenstein seria de ordem semiológica. Haveria um “sentido das coisas” (as coisas perante uma consciência, de todo modo, *para alguém*), um sentido contínuo e “sem significante distinto” que se diferenciaria da “significação premeditada”, redistribuição e reorganização de segundo nível inconcebível se já não fôssemos solicitados pelos sentidos das coisas: os três planos de três diferentes esculturas leoninas em *O encouraçado Potemkin* montados sucessivamente metaforizam, no levantar-se de um leão, o levante da classe operária – operação sintagmática⁶⁴. Tal procedimento, Eisenstein o queria, ressalta Metz, como “um fato da língua”, uma língua universal (embora não-convencional) que se pretenderia um sistema anterior à “mensagem” que nele se inscreveria. A objeção de Metz, enfim, não está dirigida ao sentido que eventualmente as coisas se revestem perante nós, mas ao significado que se deseja adicionar às coisas, ao acréscimo, à significância de segundo nível (que chega a suprimir o eventual sentido que as coisas expressam) colocada em jogo pelo mecanismo cinematográfico da montagem entendida como manipulação, já que encarada erroneamente como uma língua e, desta forma, passível de efetivamente pôr em prática tal operação.

⁶³ *O cinema e a nova psicologia*, proferida em 13 de março de 1945 no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, Paris. Vimos mais atentamente esse texto no capítulo cinco: *Fenomenologia, semiologia. Semiótica, cinema*.

⁶⁴ Apesar de sua posição contrária à semiologia, esse é também o cerne da crítica do cineasta Andrei Tarkovski ao cinema de Eisenstein, seu predecessor (TARKOVSKI, 1990).

No entanto, o cinema estaria muito distante de ser uma língua, pois contrariaria princípios básicos de uma língua: não seria um sistema; não abrigaria signos facilmente; e não seria um meio “natural” de comunicação, já que a imagem se faria presente por ela própria, tautologicamente afirmando seu próprio conteúdo expresso, remetendo apenas a si própria, ao sentido daquilo que captou em vez de a um significado aderido, salvo exceções.

O cinema não é uma língua porque contradiz três características importantes do fato linguístico: uma língua é um *sistema* de *signos* destinados à *intercomunicação*. Três elementos de definição. Ora, o cinema, como as artes e porque é uma arte, é uma ‘comunicação’ em sentido único; é de fato muito mais um meio de *expressão* que de comunicação. É apenas parcialmente um sistema (...), só raramente emprega signos verdadeiros. Determinadas imagens de cinema, que um extenso uso prévio na função de fala acabou por fixar num sentido convencional e estável tornam-se um pouco signos. Mas o cinema vivo os evita e continua sendo entendido: quer dizer portanto que o nervo do mecanismo semiológico não está aqui.

A imagem é sempre-logo uma imagem, ela reproduz na sua literalidade perceptiva o espetáculo significado do qual ela é o significante; assim, ela é suficientemente o que ela mostra para não ter que *significá-lo*, se se tomar o termo no sentido de *signum facere*, fabricar especialmente um signo. Muitas características opõem a imagem fílmica à forma preferida que tomam os signos – arbitrária, convencional, codificada. Isso decorre de que logo de início a imagem não indica senão ela própria, ela é a pseudopresença do que ela mesma contém (METZ, 1972, pp. 93 e 94).

Não sendo uma língua, logicamente seria vã a tarefa de procurar no cinema algo como uma dupla articulação⁶⁵ – salvo as aproximações, sempre contestáveis e incertas. O cinema não teria nada parecido com uma palavra, não obedecendo, portanto, à primeira articulação. O plano cinematográfico – que Eisenstein tende a associar a uma unidade de significado próxima à palavra – estaria, segundo Metz, mais próximo da “frase”, isto é, de uma organização do sentido geral da imagem, e mesmo assim de uma

⁶⁵ A dupla articulação, noção a qual Metz recorre em sua análise, remete à clássica diferenciação identificada pelo linguista André Martinet (em *Éléments de linguistique générale*) a partir do trabalho inaugural de Ferdinand de Saussure. A primeira articulação estrutura um enunciado em unidades significativas mínimas, ou seja, nos menores elementos formais (significantes) dotados de conteúdo semântico (significado): trata-se não exatamente das palavras, mas dos seus elementos semânticos internos que ainda conservam significado (monemas: lexemas quando situados no léxico; e morfemas, quando localizados na gramática). Esse primeiro nível da língua é o do eixo horizontal, isto é, *sintagmático*: as palavras, na presença uma das outras (unidades presentes), relacionam-se compondo enunciados com significados. Já a segunda articulação estrutura tais unidades significativas a partir de unidades distintas e substituíveis, sem significado *per se*: as letras e/ou os sons (fonemas) que compõem as palavras. Trata-se, aqui, do eixo paradigmático (vertical) da língua, onde as unidades (ausentes) podem ser permutadas com conseqüente mudança de significado: em um enunciado, “r” no lugar de “p” em “p-a-t-o”, resultando “rato”. A dupla articulação permite à língua uma enorme quantidade de combinações significativas a partir de um número mínimo de unidades.

maneira bastante aproximativa. Trata-se de uma correspondência frágil, já que o plano seria uma “unidade atualizada” do discurso, não equivalendo realmente à frase. Metz recorre à imagem (um plano) de um homem andando na rua, que equivaleria à frase “um homem anda pela rua”: “equivalência tosca, certo, e sobre a qual teríamos muito a dizer. (...) Mais do que pela quantidade de significação (noção muito difícil de usar, ainda mais no cinema) a imagem é ‘frase’ pelo seu estatuto assertivo” (METZ, 1972, p. 84).

Se a tarefa de tentar encontrar a primeira articulação no cinema é pouco proveitosa, que dirá algo como a segunda articulação, onde o significante é o que está em jogo, e não o significado. Não haveria algo como fonemas a serem identificados no plano cinematográfico, já que a distância entre o “conteúdo” e a “expressão” na imagem é muito pequena: o significante e o significado na imagem cinematográfica estariam tão próximos que não se poderia “recortar” um elemento do plano sem que o significante (a imagem “material” do cachorro) e o significado desse plano (o que esse cachorro significaria) fossem “recortados” na mesma operação: “torna-se então impossível recortar o significante sem que o significado seja ele também retalhado em fatias isomorfas: donde a impossibilidade da segunda articulação” (METZ, 1972, p. 80)⁶⁶. Daí a universalidade do cinema, tantas vezes saudada: é que o cinema, escapando à segunda articulação, se veria universalizável na pouca variação da percepção visual em relação aos idiomas.

Eisenstein teria entrado em um beco sem saída, segundo Metz, ao propor uma gramática cinematográfica: ao pretender sistematizar a sintaxe do cinema, das imagens cinematográficas, teria esbarrado no próprio conjunto de imagens-palavra, algo que, não sendo realmente palavra, o deixou a meio caminho entre a formação de um léxico (de imagens e seus significados) e a pesquisa morfológica (da composição formal decodificada das imagens). Um inventário lexical para um dicionário de imagens seria um projeto interminável; e a sintaxe do cinema só poderia ser feita em bases sintáticas, e não morfológicas, sendo a sequência o grande conjunto sintagmático, rico em combinações, ao contrário da dimensão paradigmática, pois o cinema seria avesso às unidades ausentes – a imagem do filme “só mostra o que mostra” (METZ, 1972, p. 94).

⁶⁶ Hoje seria possível tal recorte na imagem utilizando-se recursos digitais de edição, o que facilita o entendimento do exemplo utilizado por Metz de supressão de um de três cachorros presentes em um plano.

Assim, o paradigma das imagens do cinema seria frágil, apenas aproximativo⁶⁷, pois “é somente em pequena medida que a imagem fílmica adquire seu sentido em relação às outras imagens que poderiam ter aparecido no mesmo momento da cadeia” (METZ, 1972, p. 94).

No filme, tudo está presente: donde a evidência do filme, donde também a sua opacidade. A elucidação das unidades presentes pelas unidades ausentes intervém muito menos aqui do que na linguagem verbal. As relações *in praesentia* são de uma riqueza que torna ao mesmo tempo supérflua e difícil a organização rigorosa das relações *in absentia*. É porque o filme é fácil de se entender que é difícil de se explicar. A imagem se impõe, ela ‘tapa’ tudo o que não é ela própria (METZ, 1972, p. 87).

No entanto, algo na natureza do cinema ensejaria tal “confusão”, a associação do cinema a uma língua, caminho trilhado por boa parte dos teóricos do cinema de antes da Segunda Guerra Mundial.

Pois o erro era sedutor: visto sob determinado ângulo, o cinema tem todas as aparências daquilo que ele não é. É obviamente uma espécie de linguagem; foi visto como uma língua. Ele possibilita, exige até uma decupagem e uma montagem: acreditou-se que sua organização sintagmática só podia se originar numa paradigmática *prévia*, embora apresentada como ainda pouco consciente de si mesma. É por demais óbvio que o filme é uma mensagem para que não se lhe tenha imaginado um código (METZ, 1972, pp. 55 e 56).

sete.dois. Metz, linguagem cinematográfica, narração

Não uma língua, mas uma mensagem, de alguma forma assimilada a um enunciado oral, “obviamente uma espécie de linguagem” – eis, afinal, a posição de Metz quanto à natureza do cinema, complementando em nota de pé de página, referindo-se a Eisenstein, que “(...) será necessário repensar em termos de linguagem tudo o que ele pensou (...) em termos de língua” (METZ, 1972, p. 55).

“Linguagem cinematográfica” é uma expressão que Metz utiliza com redobrado cuidado. Trata-se de um “*nível específico de codificação*” (METZ, 1972, p. 79) de combinações-significantes comuns a qualquer filme, mas que não esgotariam o filme em questão, preche de combinações-significantes perceptivas, intelectivas, iconológicas, ideológicas, simbólicas, culturais, sociais, estilísticas etc. A “linguagem cinematográfica” em Metz é apenas o nível semiológico do filme, onde, aliás, o cinema

⁶⁷ Em uma apreciação posterior à época da escritura de seu texto (nota de pé de página n° 95), Metz revisa sua posição quanto à pobreza paradigmática do filme. Esta deveria ter sido procurada, diz-nos, na própria sintagmática do filme, nas oposições entre as combinações das imagens (METZ, 1972, p. 89).

é mais fraco. O cinema seria algo muito mais amplo e “a linguagem cinematográfica não passa de uma camada significativa entre outras. (...) A noção de *linguagem cinematográfica* é uma abstração metodológica: nos filmes” (METZ, 1972, p. 79). Assim mesmo, ainda que recorra à linguagem, a uma linguagem cinematográfica para definir o cinema contra considerá-lo como uma língua, Metz sabe que tal recorrência não é nada precisa, baseando-se em uma disposição comunicacional (um “enunciado oral”) definida apenas como “viável” às imagens:

A palavra *linguagem* tem diversos sentidos, restritos e menos restritos (...). Essa abundância polissêmica se verifica – na nossa cara – em duas direções: certos sistemas (e até os mais inumanos) serão denominados ‘linguagens’ se sua estrutura formal assemelhar-se a de nossas línguas: tais como a linguagem do xadrez (que interessava tanto a Saussure), a linguagem binária usada pelas máquinas. No outro pólo, tudo aquilo que fala do homem ao homem (nem que seja do modo menos organizado e menos linguístico possível) é intuído como ‘linguagem’: trata-se então da linguagem das flores, da pintura e até do silêncio. O campo semântico da palavra *linguagem* parece organizar-se em torno destes dois eixos. Ora, é na linguagem, no sentido mais restrito que possa haver, (a linguagem fônica humana) que se originam estes dois vetores da expansão metafórica: a linguagem verbal serve para os homens se comunicarem; é fortemente organizada. Os dois grupos de sentidos figurados já estão aqui. É levando em conta esse estado dos usos, que nem sempre possibilita se restringir aos sentidos que gostaríamos fossem precisos, que nos parece viável considerar o cinema como uma linguagem sem língua (METZ, 1972, p. 82).

Porque seria “por demais óbvio” (METZ, 1972, p. 56) que o filme fosse uma mensagem ou um conjunto complexo de mensagens organizado em um enunciado é que lhe foi atribuído um código, uma língua, enfim. Daí muitos terem tomado certos “procedimentos sintáticos” (como a fusão ou a sobreimpressão), que se tornaram “codificáveis” por força de uma tradição recente, mas intensíssima e baseada no uso, como prova de uma possível “língua do cinema” – enquanto, segundo a argumentação de Metz, se compreenderia a “sintaxe” (fusão, sobreimpressão etc.) de um filme só e apenas após se compreender seu enredo, já que a “sintaxe” em questão não seria uma língua. Metz invoca Roberto Rossellini contra Eisenstein, contra o corolário do significado das imagens, na fórmula bem conhecida do cineasta neorrealista, “as coisas estão aí, por que manipulá-las?” De fato, Rossellini é um dos primeiros cineastas a se colocar contra a volúpia de cortes das concepções de montagem do pré-guerra, encontrando reverberação em críticos como André Bazin: “devo confessar que nunca compreendi bem a necessidade de ter um corte a não ser para tranquilizar os produtores”

(BAZIN, 1976, p. 98)⁶⁸. Referindo-se não apenas a Rossellini, mas também à primeiríssima geração dos *Cahiers du cinéma* – revista capitaneada por André Bazin – e, por extensão, ao próprio cinema moderno do pós-guerra, Metz anota que:

Se o cinema quiser ser uma verdadeira linguagem, pensavam, que ela desista primeiro de ser a caricatura dessa linguagem. O filme deve *dizer* alguma coisa? Que o diga! Mas que o diga sem se sentir na obrigação de manusear as imagens ‘como as palavras’ e de organizá-las conforme as regras de uma pseudo-sintaxe (...) (METZ, 1972, pp. 57 e 58).

A narração é um elemento historicamente adquirido pelo cinema. A operação de “contar uma história” foi acolhida pelo público de maneira crescente e desde muito cedo, já na primeira década de existência do cinema. Acolhimento, aliás, que passou rapidamente à “exigência”. Um caminho natural e inevitável? Nada disso. No entanto, salienta Metz, o fato não seria insignificante, pois algo da natureza do cinema teria tornado essa direção possível, mesmo provável, dado à sua aptidão semiológica interna. A leitura longitudinal de um filme come os planos, as sequências, sempre atrás do desfecho da estória e ser um bom contador de estórias rapidamente tornou-se um diferencial para diretores do cinema de grande investimento. Por quê? Metz possuiria uma resposta, uma admissão de que os antigos cineastas não estavam lá tão distantes de sua própria posição: afinal, os partidários da montagem-rainha teriam compreendido algo da natureza não apenas do cinema, mas da imagem em geral, algo que seria como uma *corrente de indução* que relacionaria imagens as mais díspares – duas imagens que sejam – colocadas lado a lado. “Passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem” (METZ, 1972, p. 63). Essa corrente de indução, isto é, a predisposição do cinema de ligar duas imagens, enfim, é o que daria ao filme sua capacidade de narrar, de construir enunciados, dela resultando a montagem. Segundo Metz, o “narrar” fundaria a própria linguagem cinematográfica, fundaria o cinema:

(...) o cinema é uma linguagem *antes de qualquer efeito especial de montagem*. Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas estórias, é porque ele nos contou tão belas estórias que se tornou uma linguagem (METZ, 1972, p. 64).

Assim é que o “efeito Kulechov”⁶⁹, sobre o qual os partidários da montagem-rainha construíram um raciocínio abstrato de associação de imagens em prol de um

⁶⁸ Entrevista com Roberto Rossellini por Maurice Schérer (Eric Rohmer) e François Truffaut, publicada originalmente no n° 37 dos *Cahiers du Cinéma*, julho/1954. Entre as questões colocadas a Rossellini nessa entrevista, lê-se: “para voltarmos ao seu estilo, o que pode haver nele de desconcertante é a ausência daquilo a que se chama os ‘efeitos de cinema’, já que não sublinha os momentos importantes, permanece sempre não só objetivo mas impassível, temos a impressão de que tudo está no mesmo plano, devido a uma espécie de propósito deliberado” (BAZIN, 1976, p. 89).

significado *à margem* do próprio filme – sendo o próprio Lev Kuleshov o primeiro teórico do cinema russo e o primeiro a defender a primazia da montagem – atestaria apenas que entre quaisquer duas imagens justapostas nasceria uma sequenciação⁷⁰. Jean Mitry, a quem Metz recorre sobre esse aspecto, tem avaliação semelhante, buscando na própria experiência do espectador em questão o significado que porventura viesse a surgir da montagem:

Contudo, constituiria um erro considerar que as imagens são capazes de criar ideias que não extrairiam senão de si mesmas ou da singularidade de suas relações. De sua justaposição nasce uma associação de ideias através das quais, e mediante as quais, o espectador *reconhece* ou reencontra o sentido de uma experiência vivida: nada mais. O menino que ainda nada conhece dos desejos sexuais não pode apreender o sentido da relação ‘Moszhukin / mulher deitada no sofá’. A estruturação fílmica não dirá por si só, nem se fará nascer em seu espírito; no máximo despertará sua inquietude. Só os adultos que associaram de imediato essa relação com o que conhecem das coisas do amor a entenderão.

(...)

Porém, especulando sobre o efeito Kulechov, os cineastas soviéticos chegaram a considerar para as imagens-ideias outros tantos signos. Juntando-as, deveria ser possível desenvolver ideias dialeticamente, construindo uma espécie de discurso no qual as imagens, imputando somente ideias independentes de seu conteúdo imediato, não seguiriam outro desenvolvimento que o imposto pela lógica do discurso. Esse caminho, especulando-se sobre um fato puramente cinematográfico, não poderia senão desembocar na negação do cinema propriamente dito (MITRY, 2002 (A), pp. 335-337 – *tradução nossa*).

O cinema, para Metz, seria uma linguagem artística que recebeu a contribuição de várias formas de expressão anteriores, algumas plenamente linguagens (a palavra); outras, linguagens em sentido “figurado” (a música, a imagem). Mas, se há um específico cinematográfico, este, para Metz, estaria em dois níveis discursivos: o do *discurso fílmico* e o do *discurso imagético*. Englobando outras expressões, o discurso fílmico só se faria como específico ao cinema justamente pela composição entre tais formas de expressão. De maneira diversa, o discurso imagético expressaria uma

⁶⁹ Expressão criada a partir da experiência desenvolvida pelo cineasta russo Lev Kuleshov com o intuito de verificar a capacidade da justaposição de planos (montagem) criar uma significação (um terceiro) que não estaria expressa em nenhum dos dois planos justapostos. Kuleshov produziu alguns segmentos independentes, onde um mesmo plano do rosto do ator Moszhukin com uma expressão neutra antecedia, a cada vez, um plano diferente, como o de uma criança ou de um prato de sopa: a audiência submetida às imagens teria depreendido o significado de “ternura” quando o segundo plano foi o da criança; e “fome”, quando o plano subsequente foi o do prato de sopa, acreditando, inclusive, que a expressão do rosto do ator havia se modificado. Se o plano do rosto impassível de Moszhukin foi o mesmo utilizado nas duas oportunidades, o significado depreendido (“ternura”, “fome”) poderia, enfim, ser “cientificamente” antecipado e usado para devidos fins.

⁷⁰ Metz cita Bela Balázs (*Der geist des films*).

especificidade ainda maior do que o discurso fílmico, pois só existiria no cinema. “A sequência das imagens é antes de mais nada uma linguagem. (...) A ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (METZ, 1972, p. 76). Ambos os discursos, enfim, estariam bem distantes de uma verdadeira língua.

sete.três. Refutação deleuziana à semiologia do cinema

A argumentação de Metz é bastante cuidadosa. O cinema não seria uma língua, mas Metz não se afasta o suficiente do fato linguístico. O fundamento do cinema, com Metz, não estaria em uma imagem não-linguística. Daí todo o esforço empreendido para dar ao cinema seu caráter de linguagem, denunciando ele próprio e em primeira mão os problemas inerentes à sua empresa. Seria preciso, mais adiante, seguirmos com Deleuze a um ponto mais avançado, à esfera não-linguística da imagem cinematográfica. Essa é parte da importantíssima discussão levada adiante por Deleuze no capítulo *Recapitulação das imagens e dos signos*, em *A imagem-tempo*, onde Deleuze revê a posição da semiótica peirciana e da semiologia do cinema. Tendo em vista a crítica às duas teorias dos signos, Deleuze colocará os parâmetros essenciais para a sua concepção de semiótica fora de qualquer determinação linguística. Por hora, devemos nos ater apenas à crítica à semiologia do cinema, à possibilidade do cinema ser uma linguagem.

Metz, ressalta Deleuze, por precaução, teria colocado uma questão muito rigorosa de direito, perguntando em que sentido o cinema seria não uma língua, mas em quais condições, isto é, quais os pressupostos que poderiam embasar a assimilação do cinema à linguagem. Metz responde com um “fato” (o cinema teria se constituído como tal tornando-se narrativo) e, em consequência, formula uma aproximação por semelhança ou analogia: assim sendo, a imagem cinematográfica poderia ou mesmo deveria ser assimilada a enunciados orais (na predisposição do cinema de ligar duas imagens quaisquer), aplicando-se ao cinema determinações de linguagem (não verbal, já que a questão jamais foi a de assimilar o cinema a uma língua) como os sintagmas e os paradigmas. Assim, estaria aberto o caminho para se procurar os traços característicos de uma linguagem no cinema, traços que se aplicam necessariamente aos enunciados.

A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos de linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais ‘códigos’. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um

enunciado, mas já que é também ela quem a torna em direito assimilável ao enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática. Às imagens e aos signos se substituiu o par dos enunciados e da ‘grande sintagmática’, a tal ponto que a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante. O filme se apresenta como um texto (DELEUZE, 1990, p. 38).

A questão é que, ao contrário do que Metz postula como princípio, que o cinema só se tornou cinema ao tornar-se narrativo, a narração “não é um dado aparente das imagens cinematográficas em geral, mesmo historicamente adquirido” (DELEUZE, 1990, p. 38).

Para Metz, a narração remete a um ou vários códigos como a determinações de linguagem subjacentes das quais ela deriva, na imagem, a título de dado aparente. Parece-nos, ao contrário, que a narração não passa de uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação (...). A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas (DELEUZE, 1990, p. 39).

O que está em jogo, e Deleuze o diz diretamente, é a questão de que, a despeito da linguística ser por definição apenas uma parte da semiologia, esta se realizaria na aceitação de “linguagens sem língua”, da qual o cinema seria um dos tributários.

A origem da dificuldade está na assimilação da imagem cinematográfica a um enunciado. Esse enunciado narrativo, portanto, opera necessariamente por semelhança ou analogia, e, na medida em que procede com signos, estes são ‘signos analógicos’. A semiologia precisa portanto de uma dupla transformação: por um lado, a redução da imagem a um signo analógico que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados. Tudo se passará entre o enunciado por analogia e a estrutura ‘digital’ ou digitalizada do enunciado (DELEUZE, 1990, p. 39).

O interesse de Deleuze pelo cinema passa pela necessidade de conservar o movimento que lhe é próprio, assim como seria preciso, ecoando Bergson, pôr o próprio pensamento em movimento. Daí a crítica a Metz: ao substituir-se a imagem cinematográfica pelo enunciado, o cinema seria subtraído de uma de suas características fundamentais que é apresentar o movimento. A analogia proposta por Metz entre a imagem cinematográfica e a narração tornaria o cinema um campo aberto às determinações de linguagem (notadamente relações sintagmáticas na relação horizontal

entre dois planos ou sequências), já que a imagem do cinema estaria analogicamente assimilada a enunciados orais⁷¹. É o próprio *modus operandi* da representação, que ganha uma crítica radical em *Diferença e repetição*, onde lê-se que “o mundo da representação acha-se encerrado numa rede de analogias” (DELEUZE, 1988, p. 475).

Enquanto intervalo de movimento, o cinema não é representacional, não se realiza por semelhança (por uma “impressão de realidade”, por exemplo, que Metz advoga), mas pela modulação do objeto. O semelhante (semelhante a alguma coisa) e o digital (o código) são “moldes”, modelos pré-existentes: o semelhante por uma forma sensível, o digital por estrutura inteligível. A modulação opera de forma diversa, ela faz variar o molde a cada instante, anulando qualquer pré-determinação, sendo a inserção de códigos se dando de maneira exterior à própria natureza da modulação (como a narração e os enunciados quando inseridos no cinema, códigos sempre exteriores, posteriores, jamais sendo dados da imagem cinematográfica). É a modulação que geriria as semelhanças e as codificações, e não o contrário, tal como é o credo de Metz ao pôr a narração como fundante do cinema.

A modulação é a própria operação do “Real”. Deleuze parece ressaltar que o “Real” constantemente repõe ao objeto, à imagem, a cada instante, a cada retorno do objeto a si mesmo, sua a-identidade. Assim, o devir do cinema, não sendo o de uma língua ou das linguagens, seria o de uma *describibilidade* do “real” enquanto instância que se constrói significativamente (entendida como uma operação não linguística, como veremos), enquanto fluxo imanente ininterrupto no contato da câmera com o que é filmado. A câmera só encontra signos e “o mundo não cessa de fazer-se signo e não se compõe senão de signos” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 51). Desta forma, assimilada ao plano, a imagem-movimento define mudanças relativas entre as partes, entre os objetos no quadro (enquadramento, primeira face do plano), enquanto a montagem (a outra

⁷¹ As relações entre as imagens e a narração no cinema são um campo de debates. Por exemplo, André Parente concorda com Deleuze na crítica a Metz – as imagens cinematográficas não decorreriam de códigos linguísticos –, mas discorda quanto à narração no cinema ser consequência das imagens aparentes. A questão de fundo em Parente é a da simbiose entre imagem e narração no cinema; ou, mais especificamente, a de um fluxo de imagens (sucessivas e que se diferem entre si qualitativa ou intensivamente) que incitaria o processo narrativo cinematográfico (salvo no cinema que retorna à variação universal, este, não-narrativo, onde a extensão do plano de imanência substituiria o fluxo imagético). Parente opõe o fluxo de imagens definidor, por si só, da narração, à concepção da semiologia que, dispensando a imagem – esfera talvez demasiadamente indomável –, condiciona a narração aos enunciados. Por isso, segundo Parente, “narração cinematográfica é passar de uma imagem a outra, e não, como a semiologia pretende, de um enunciado a outro” (PARENTE, 2000 (A), p. 15); “o que se opõe ao narrativo não é o imagético, e sim o ‘narrativo’ tal como concebido pela semiolinguística” (PARENTE, 2000 (A), p. 27); e ainda “(...) o cinema, qualquer que seja ele, não é o resultado de processos linguísticos, mas de processos que são a um só tempo imagéticos e narrativos” (PARENTE, 2000 (A), p. 146).

face) determina o todo do filme, dando uma imagem indireta do tempo (tempo que resulta da montagem no cinema da imagem-movimento). E, assimilada à própria montagem, é o plano que vem exprimir o todo que sempre muda pelo movimento dos objetos em quadro, sendo o plano a montagem em potencial e a imagem-movimento a geratriz do tempo, subordinando o tempo ao movimento (no cinema da imagem-movimento). Tal postulado é bem diferente de considerar o objeto pela sua referencialidade (numa suposta representatividade) e a imagem (encarada no âmbito da representação) como uma porção de significados associados: os objetos *são* imagens tanto quanto a imagem cinematográfica e “a imagem-movimento, uma realidade que ‘fala’ através de seus objetos” (DELEUZE, 1990, p. 41). Os objetos estão neles próprios e o sentido que porventura venham a adquirir lhes são exteriores. É o que anota Zourabichvili, sobre a concepção de signo em Deleuze:

Uma ‘coisa’ – fenômeno de toda ordem, físico, biológico, humano – não tem sentido em si, exceto somente em função de uma força que se apodera dela. Portanto, não tem interioridade ou essência: seu status é o de ser um *signo*, o de remeter a uma coisa distinta dela mesma, isto é, à força que ela manifesta ou expressa (ZOURABICHVILI, 2004, pp. 43 e 44).

Os objetos estão neles próprios e o sentido que porventura venham a adquirir são exteriores a eles. Não há porque procurar a essência ou o princípio oculto das coisas em modelos transcendententes: as coisas são signos e como puros signos é que elas se apresentam. Elas são, para Deleuze, signos, instância onde as questões de significado e de sentido – ao contrário do que defende a semiologia do cinema e a semiologia como um todo – não estão em jogo.

CAPÍTULO OITO

MATERIALIDADE DO CINEMA. SEMIOLOGIA GERAL DA REALIDADE POR PASOLINI

oito.um. A 'realidade' segundo Pasolini

Para o semiólogo e cineasta Pier Paolo Pasolini a semiologia estaria aquém de suas próprias possibilidades. Tal posicionamento de fundo é evidente, por exemplo, na “resposta” de Pasolini a Christian Metz (precisamente, ao artigo de Metz *Cinema: língua ou linguagem?* de 1964): o texto *A língua escrita da realidade* (de 1966), escrito em confesso estado de “crise e negatividade” (PASOLINI, 1982, p. 163) com relação às ideias de Metz. Retomando a questão da língua audiovisual, Pasolini deseja levar o

cinema para além da categoria de linguagem artística (como o classifica Metz), vendo-o como o “depósito” de uma espécie de “língua escrita” sem seu correspondente oral (o cinema não serviria, evidentemente, para falar). Existiria, enfim, ao contrário do que afirmava Metz, uma língua do cinema, sendo possível, inclusive, esboçar sua gramática não-normativa e não apenas fazer-lhe uma descrição semiológica⁷².

Ainda em *A língua escrita da realidade* Pasolini propõe a distinção entre *cinema* e *filme* baseada na dicotomia entre *langue* (língua) e *parole* (discurso, fala) oriunda da linguística⁷³. O cinema, como a *langue*, não existiria concretamente, apenas como “dedução abstrata e normatizadora operada a partir da existência concreta dos filmes” (PASOLINI, 1982, p. 208). Em contrapartida, apenas o filme concreto existe, tal como só existe a *parole* em relação a uma *langue*. Uma “língua do cinema” (ou, mais especificamente, o cinema enquanto *langue*) é o ponto de discordância fundamental entre Pasolini e Metz: para este, de maneira alguma o cinema seria uma língua, enquanto para aquele haveria pelo menos duas *langues* do cinema, a de prosa e a de poesia.

Sem dúvida, se considerarmos assim o cinema como *parole* indiferenciada, sem as complexidades que são características das *paroles* reais, das gírias específicas, dos dialetos, das línguas técnicas, das línguas literárias, com as suas subespécies formadas, por exemplo, pelas línguas da prosa e as línguas da poesia, etc., etc., será difícil diferenciarmos esta *parole* de uma *langue* pelo menos potencial. E parece-me desde logo ser isto que impele Metz a ver no filme ou uma *parole* ou uma ‘linguagem’, ou seja: a pensar que é possível a propósito do filme falar de uma estilística ou de uma semiologia, mas não de uma gramática.

A indiferenciação das várias *paroles* cinematográficas tem sido aceite como um fato – embora, é verdade, que não peremptoriamente afirmado, nem objetivamente demonstrável – até hoje. Mas desde há alguns anos, uma diferenciação começa a atualizar-se também aqui. Estão a delinear-se pelo menos uma ‘língua da prosa’ (diferenciada em

⁷² Tomamos os textos de *Empirismo herege*, livro publicado por Pasolini em 1972, como referencial teórico de suas concepções sobre o cinema. Trata-se de uma coletânea de artigos sobre linguística, literatura e cinema, boa parte já tornada pública pelo autor antes da publicação da obra. Pelo próprio caráter dos textos, escritos de 1965 a 1971, há pequenas variações identificáveis entre eles, indicando uma clara evolução de suas ideias sobre o cinema e sobre a semiologia. Recorreremos aos artigos do livro reunidos na terceira parte, *Cinema*, no intuito de recompor suas principais ideias num percurso único e coerente, indicando o ano em que os artigos foram escritos segundo indicações do próprio autor, quando este as fornecer.

⁷³ Trata-se de uma das grandes distinções da linguística saussuriana, entre a *langue* (a língua, o sistema complexo de unidades de valores diferenciados entre si, código social homogêneo comum a cada falante de uma determinada comunidade) e a *parole* (o discurso, a fala que atualiza a língua em um dado momento no tempo através de um falante que domina tal código). Para Saussure, só a *langue* (esfera social) seria passível de análise, pois a *parole* (esfera individual) estaria sujeita aos fatores externos, não linguísticos.

língua da prosa narrativa e língua da prosa ensaístico-documentária – o *cinema vérité*, etc.), e uma ‘língua da poesia’. É até a possibilidade de falar gramaticalmente com absoluta indiferença, com termos idênticos, de dois produtos para os quais, pelo contrário, o discurso estilístico terá que recorrer a definições diferentes – a propósito, em resumo, de dois fatos tão diversos como o cinema de prosa e o cinema de poesia –, que me parece confirmar a validade da minha tese da existência de uma *langue* cinematográfica como código codificável, para além da presença concreta dos diversos tipos de mensagens cinematográficas (PASOLINI, 1982, p. 174)⁷⁴.

A aproximação entre o cinema e o conceito de *langue* não é fortuita, pois Pasolini pretende dar um passo bastante ousado. Tomemos a noção de “realidade” como Pasolini a invoca em *O medo do naturalismo*, texto de 1967⁷⁵: “por realidade entendo referir o mundo físico e social em que se vive, seja este qual for” (Pasolini, 1982, p. 204). Tal concepção de “realidade” é enganadoramente ingênua, pois esconde complexidades políticas⁷⁶ e “subterrâneas”, com conotações tanto sexuais quanto sagradas e/ou blasfemas⁷⁷. Mais do que qualquer outra mídia, o cinema proporcionaria a Pasolini a possibilidade (estética, mas também metafísica) de acercar-se dos seus objetos de “culto”, seja para sacralizá-los (a primeira parte de *Medeia* (*Medea*, 1969), a trilogia da vida (*Decameron* (*Il Decameron*, 1971), *Os contos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) e *As mil e uma noites* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974) etc.) ou profaná-los pela crítica ou pela abjeção (*Gaviões e passarinhos* (*Uccellini e uccellini*, 1966), *Pocilga* (*Porcile*, 1969), *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (*Saló o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) etc.).

Pasolini deseja desvencilhar-se da compreensão do cinema como “representação”, como cópia do mundo “real”, em prol de um aproximar-se dos objetos, da matéria, mesmo que tal aproximação suscite uma abstração. É possível mapear esta

⁷⁴ Veremos detalhadamente a distinção entre o cinema de prosa e o cinema de poesia no capítulo quinze: *Movimento dos móveis, corte e reenquadramentos na imagem-perceptual, acaso. Terceiro aspecto da imagem-perceptual: imagem bárbara e onírica*.

⁷⁵ Sempre em *Empirismo herege*.

⁷⁶ É exemplo a relação conflituosa de Pasolini com o Partido Comunista Italiano e a esquerda em geral, sendo, não obstante, fiel até o final à concepção comunista.

⁷⁷ Complexidades que vêm à tona quando Pasolini declara ter um “amor pragmático pela realidade. Religioso também, na medida em que funda de certo modo, por analogia, uma espécie de imenso fetichismo sexual. O mundo não parece ser para mim senão um conjunto de pais e de mães, para os quais sinto um impulso total, feito de respeito e veneração e da necessidade de violar esse respeito e essa veneração através de dessacralizações ainda que violentas e escandalosas” (PASOLINI, 1982, p. 187). “O meu amor fetichista pelas ‘coisas’ do mundo impede-me de as considerar naturais. Ou as consagra ou as desconsagra – violentamente, uma por uma: não as liga num fluxo harmonioso e equilibrado, não admite esse fluxo. Isola-se e idolatra-as, e assim, mais ou menos intensamente, uma a uma” (PASOLINI, 1982, p. 188). Trechos de entrevista de Pasolini editada em *Empirismo herege* sob o título *Pistas para o cinema*, originalmente publicada em *Cinema e film* (A. I, nº 1, inverno, 1966-1967 (N. A.)).

passagem. Em entrevista (*Pistas para o cinema*, de 1966), Pasolini convoca sua concepção de “realidade” para a imagem cinematográfica, mas ainda refere-se ao cinema como “reprodução”, como uma espécie de máquina de clonagem das coisas, das formas, dos movimentos, que se poria em curso novamente no momento da projeção: o cinema seria “(...) a realidade através da realidade. Concretamente, através dos objetos da realidade que uma câmera, momento a momento, reproduz” (PASOLINI, 1982, pp. 186 e 187); “o cinema é uma língua que não se afasta nunca da realidade (é a sua reprodução!)” (PASOLINI, 1982, p. 187). No entanto, no artigo *Os signos vivos e os poetas mortos* (ainda de 1967) Pasolini já não considera o cinema como “reprodução da realidade”, mas como entidade abstrata que se confunde com a própria “realidade” – cinema como *langue*:

Ora – e aqui está a ideia nova que é a razão que me faz escrever este apêndice – enquanto a *langue*, deduzida por abstração das *paroles*, é sempre um fato linguístico, mesmo que exista como hipótese e subsequente codificação, o cinema deduzido dos vários filmes já não é um fato cinematográfico. A *LANGUE DOS FILMES (ISTO É O CINEMA) É A PRÓPRIA REALIDADE!* (*grifo do autor*)

Peguemos em Rimbaud, abrindo-o ao acaso, *Les chercheuses de poux*: são palavras de um sistema estilístico (embora se trate simplesmente de um título), que reconhecemos através do código cognitivo que possuímos dessa *langue* escrito-falada que é o francês: mas se virmos no magnífico *Homem de Aran* uma mulher e um rapaz sobre os escolhos, reconhecemo-los porque entra em função em nós o código cognitivo da realidade *tout court*.

Portanto, acrescentamos uma nova precisão às nossas divagações semiológicas: o cinema enquanto *langue* é a própria realidade que se representa (PASOLINI, 1982, p. 208).

Pasolini voltará, de artigo a artigo, à mesma questão de forma obsessiva, a “realidade”, a permanência do cinema dentro do quadro da “realidade”: da entrevista *Pistas para o cinema*, de 1966 (“expressando-me através da língua do cinema (...) permaneço sempre no âmbito da realidade” (PASOLINI, 1982, p. 187)), ao artigo *O código dos códigos*, de 1967 (“muitas vezes repeti que o Código da Realidade e o Código do Cinema (da *langue* cinematográfica, que não existe, porque apenas existem os filmes – *paroles*) são o mesmo código” (PASOLINI, 1982, p. 232)). É uma condição de direito – o cinema como realidade – que Pasolini invoca.

Veremos mais tarde como o cinema pode conter em si representações, referindo-se ao mundo material com movimentos normalizados e a partir de um “real pré-

existente” e “verdadeiro” em relações históricas e geográficas bem localizadas⁷⁸, todo um conjunto representacional a ser construído *a posteriori* a partir do desenvolvimento do circuito sensório-motor. E que pode ser revertido para outros tipos de imagem⁷⁹. Mas a discussão posta em causa por Pasolini é anterior à representação e não diz respeito nem à narração, seja ela representacional ou não, mas à condição material do mecanismo cinematográfico, cujo princípio parte da captação de imagens do mundo, mas que nela não se esgota. A questão é que, mesmo que parta da concepção saussuriana de *langue*, Pasolini estabelece com esta uma diferenciação fundamental ao recriá-la no âmbito cinematográfico. Pois a dimensão mais abstrata, a *langue* cinematográfica, o “cinema”, é também a dimensão mais concreta, aquilo que Pasolini chama de “realidade”, o mundo físico – não obstante, mantido em perpétua potencialidade: o “cinema” para Pasolini seria a própria “realidade” e sua radical diferença com relação à *langue* está, justamente, em rebater-se diretamente no universo material. É por isso que Pasolini não se detém no “cinema” enquanto virtualidade da matéria, pois a matéria não seria modulada pelo cinema sem que já não fosse, ela própria, “cinema”: “a realidade é um cinema em estado de natureza” (PASOLINI, 1982, p. 186). Não há como não lembrarmos aqui da leitura bergsoniana que faz Deleuze do plano de imanência enquanto corte móvel da duração: “o universo material, o plano de imanência, é o *agenciamento maquínico das imagens-movimento*. Há aqui um extraordinário avanço de Bergson: é o universo como cinema em si, um metacinema” (DELEUZE, 1985, p. 80).

oito.dois. Plano-sequência infinito

Pasolini demonstra a conexão da “realidade” com a *langue*/cinema com sua teoria sobre o plano-sequência⁸⁰. Como ponto de partida, Pasolini toma o percurso de

⁷⁸ Com a imagem-movimento. Ver capítulo dez: *Imagem-movimento, imagem-cristal. Signos da imagem-tempo*.

⁷⁹ Como a imagem-tempo. Ver capítulo dez: *Imagem-movimento, imagem-cristal. Signos da imagem-tempo*.

⁸⁰ Se o plano num filme, *grosso modo*, é o espaço-tempo entre dois cortes (sendo o corte a mudança abrupta do que aparece enquadrado, isto é, no enquadramento), o plano-sequência será a coincidência entre o plano e a sequência encaixados exatamente entre os dois mesmos cortes. Isto é, a *unidade espaço-temporal* que caracteriza uma sequência fílmica (formada normalmente por um número indefinido de planos qualitativamente diferentes entre si na duração, no ângulo, nos elementos internos etc.) coincide, no plano-sequência, com a presença de um único plano (o plano-sequência como um *continuum espaço-temporal* sem cortes). Dois exemplos notórios de plano-sequência são o longo início de *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958, de Orson Welles) – apesar do corte no final, quando da explosão do

uma vida humana, do nascimento à morte, como sendo um itinerário cinematográfico, como se uma câmera imaginária estivesse idealmente instalada por trás de seus olhos de uma pessoa, acompanhando-a em todas as suas ações. A infinitude e a continuidade da “realidade” se rebateriam na infinitude e na continuidade desse cinema ideal, como no trecho abaixo de *Os signos vivos e os poetas mortos*:

O cinema é um plano-sequência infinito que expressa a realidade através da realidade. Há sempre diante de cada um de nós uma câmera virtual e latente, de châssis inesgotável, que ‘roda’ a nossa vida desde que nascemos até morrermos. Porque a nossa linguagem PRIMEIRA E PURA é a nossa presença, realidade na realidade (PASOLINI, 1982, p. 207).

O “cinema” seria um plano-sequência contínuo e infinito, pois daria a “realidade”, é a forma pela qual a “realidade” se expressa; ou ainda, seria uma “língua escrita da ação”, já que, sendo a “realidade” um “cinema” em estado de natureza, é pelas ações dos homens que a “realidade” se expressaria. Apesar de certa similitude, não nos parece que Pasolini se refira a um sujeito percipiente com seu aparato perceptivo a vivenciar o mundo segundo seu filtro; Pasolini sugere um exercício para além da leitura fenomenológica proposta por Merleau-Ponty para o cinema. O que interessaria a Merleau-Ponty são as condições de um sujeito diante do *filme projetado* e a associação (ou não) do filme à percepção natural⁸¹. Nada mais distante de Merleau-Ponty do que o plano-sequência virtual de Pasolini: a concepção do cinema como *langue* proposta por ele sugere um mergulho no que ele chama de “realidade” e uma abstração do próprio “cinema”.

A *langue/cinema* seria, portanto, um plano-sequência ideal. E também subjetivo. No texto *Observações sobre o plano-sequência* (de 1967), Pasolini recorre a um exemplo exterior ao cinema. Trata-se não de um filme, nem mesmo de uma reportagem televisiva, mas do flagrante realizado por Abraham Zapruder do assassinato do presidente americano John Fitzgerald Kennedy em 1963. O exemplo escolhido, embora não seja exatamente um plano-sequência inserido num filme, tem o mérito de desfazer, pela sua natureza, qualquer resquício de discussão que poderia desviar o foco da questão, como a da dicotomia ficção x documentário, ou a da arte x comunicação. Trata-se de um registro puro e simples feito por um diletante de um acontecimento crítico na história do século XX.

automóvel – e o final de *Profissão: repórter* (*The passenger*, 1975, de Michelangelo Antonioni) – a despeito da haver um corte (apenas este) no início da sequência.

⁸¹ Ver início do capítulo cinco: *Fenomenologia, semiologia. Semiótica, cinema*.

Pasolini alerta-nos para o fato de só haver, no material filmado por Zapruder, um ponto de vista e mais nenhum outro, seja do assassino, do próprio Kennedy ou de qualquer outra pessoa presente ao desfile público do presidente em Dallas. A visão subjetiva e única seria “o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual” (PASOLINI, 1982, p. 193), pois só haveria um ponto de vista e de audição. O que é visto (e ouvido) é o atual, o presente que passa sem cessar. No entanto, idealmente haveria, irrealizados, a coleção de todos os pontos de vista simultâneos sobre o mesmo fato (a morte de Kennedy) que Pasolini classifica como a série incomensurável de planos-sequência subjetivos, a *langue/cinema*. Mas os infinitos pontos de vista diferenciados e pegos em separado não fazem jus ao que as coisas são. E mesmo se fosse possível colar um após o outro, cada um de todos os planos-sequência possíveis e irrealizados do momento da morte de Kennedy, teríamos apenas a multiplicação de presentes exibidos sucessivamente que acabaria por abolir o próprio presente, esvaziando-o nos inúmeros pontos de vista que se relativizariam uns aos outros. Portanto, segue Pasolini em *Observações sobre o plano-sequência*, cada ponto de vista da *langue/cinema* não passaria de um modo pobre e aleatório de testemunho frente à “realidade” que se esconde para além da somatória de todos os pontos de vista. Mas restaria um vestígio do tempo, lá onde a realidade “falou” pelo ponto de vista pobre e aleatório que efetivamente existe (o filme do assassinato), pois “a realidade não fala com outras coisas senão consigo própria” (PASOLINI, 1984, p. 194).

E a “realidade” falaria por signos “não simbólicos”: “a linguagem da ação é, portanto, a linguagem dos signos não simbólicos do tempo presente, e, no tempo presente, todavia, não há sentido” (PASOLINI, 1984, p. 194). A linguagem da ação, da “realidade”, seria não-linguística, o que não significa que não envolva uma espécie de investigação preliminar organizativa. Trata-se de uma sistematização do próprio mundo objetivo, um lançar-se do pensamento sobre as coisas antes que qualquer relação linguística tome corpo.

Como todo o momento da linguagem da ação, *é uma busca*. Busca de quê? De uma sistematização relativamente a si própria a ao mundo objetivo e, por conseguinte, uma busca de relação com todas as outras linguagens da ação através de que os outros ao mesmo tempo se expressavam. Na circunstância, os últimos *sintagmas vivos* de Kennedy buscavam uma relação com os *sintagmas vivos* dos que nesse momento se expressavam, vivendo, à sua volta. Por exemplo, os do seu assassino, ou os dos seus assassinos, que disparava ou disparavam (PASOLINI, 1982, pp. 194 e 195).

O contato primeiro com as coisas, com a “realidade”, a sistematização preliminar organizativa dos objetos do mundo objetivo é descrito por Pasolini como sendo possível apenas com a existência de uma espécie de “língua da realidade” inerente às coisas, pré-comunicacional e selvagem. Mas, se Pasolini chama esse momento de “língua” é com o pressuposto (muitas vezes afirmado) de um necessário alargamento do (talvez até, rompimento com o próprio) conceito de língua, como depreende-se de algumas passagens de *O não-verbal como outra verbalidade* (de 1971)⁸²:

Há já tempos que venho a falar de um código de decifração cinematográfica análogo ao da decifração da realidade. Isto implica a definição da realidade como linguagem.

(...)

Sim, este carvalho que tenho diante de mim, não é o ‘significado’ do signo escrito-falado ‘carvalho’: *não, este carvalho, fisicamente aqui perante os meus sentidos, é ele próprio um signo*: um signo por certo que não escrito-falado, mas icônico-vivo, ou como se queira dizer de outro modo.

Isto é, essencialmente, os ‘signos’ das línguas verbais não fazem mais do que *traduzir* os ‘signos’ das línguas não verbais: ou, na circunstância, os signos das línguas escrito-faladas não fazem mais do que *traduzir* os signos da Linguagem da Realidade.

O lugar onde se desenrola esta tradução é a interioridade.

Através da tradução do signo escrito-falado, o signo não verbal, ou seja, o Objeto da Realidade, representa-se, evocado na sua fisicidade, na imaginação.

O não verbal, por conseguinte, não é senão uma outra verbalidade: a da Linguagem da Realidade. (PASOLINI, 1982, pp. 217 e 218).

Restaria fazer a passagem da *langue*/cinema a *parole*/filme, o que significaria passar do presente ao passado. A linguagem da ação, da “realidade”, isto é, todos os pontos de vista idealmente reunidos – no exemplo trabalhado por Pasolini, a “ação” de Kennedy, isto é, seus últimos momentos, somada à presença das pessoas que o assistiam –, estariam truncados e incompletos até que as relações viessem a ser estabelecidas, não pela multiplicação dos presentes (com a justaposição sucessiva dos planos-sequência subjetivos), mas pela escolha e coordenação de trechos diversos dos vários pontos de vista entre si de modo a constituir um percurso coerente (montagem), que, em vez de destruir e esvaziar o presente, tornaria o presente, passado. O cinema, enquanto *langue* abstrata da realidade idealmente imaginada como um plano-sequência de direito (língua

⁸² Como explicitado na nota de rodapé em *Empirismo herege*, p. 217: “de uma entrevista por escrito com S. Arecco (*Filmcritica*, março de 1971)”.

escrita da ação), precisaria transpor sua própria continuidade e infinitude lineares, dita analítica, para uma solução concreta e igualmente linear, mas com uma linearidade “sintética” e apenas potencialmente contínua e infinita, isto é, a montagem pensada como síntese – articulação no tempo das unidades (planos) – do filme enquanto *parole* concreta e existente da *langue* abstrata da realidade. Assim se constituiria o caminho que vai da noção de *langue*/cinema (que escreve virtualmente a realidade numa fisicalidade ininterrupta e infinita) a *parole*/filme que, pela montagem, mantém a linearidade, porém, reduzindo-a a segmentos, sintetizando o *continuum* da “realidade”.

É curioso como Pasolini ainda pensa a montagem como uma operação exclusivamente de síntese⁸³, sendo contemporâneo (e mesmo partícipe) das mais variadas experiências disjuntivas de montagem⁸⁴. Tal posição poderia levar sua concepção de cinema como *langue* da “realidade” para um sentido exclusivo de totalização, o que acaba não se concretizando por conta da tensão que empreende a noções como, por exemplo, a de *langue*, ou pela diferença fundamental que estabelece entre a *langue*/cinema e a *parole*/filme: o filme atualizaria a ideia abstrata de “cinema” (sem que sejam estimulados quaisquer outros sentidos que não a visão e a audição em um ambiente propício, a sala escura) numa relação espaço-temporal diferente da experimentada na “realidade”. Tal relação espaço-temporal diferenciada (o filme) vem a ser a própria possibilidade da *langue*/cinema de poder ser operada estilisticamente. Como explicitado no texto datado de 1967, *Que será natural?*, onde comenta que se não há diferença entre o que denomina como “tempo da vida” e como “tempo do cinema”, já que trata-se de um “plano-sequência infinito”, “pelo contrário, é substancial a diferença existente entre o tempo da vida e o tempo dos vários filmes” (PASOLINI, 1982, p. 198). Tal diferença faz com que Pasolini tenha uma concepção negativa do “naturalismo” nos filmes⁸⁵, o considerando até como algo improvável, já que a montagem, sua inventiva temporal, desnaturalizaria a *langue*/cinema tornando-a filme. Por outro lado, seria “naturalista” a *langue*/cinema que expressaria a “realidade” com a

⁸³ Deleuze identifica na concepção de Pasolini da montagem como síntese um forte resquício das concepções clássicas de montagem no cinema (DELEUZE, 1990, pp. 48-50).

⁸⁴ Com autores como Hans-Jürgen Syberberg, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Júlio Bressane, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet etc.

⁸⁵ Pasolini chama de “naturalismo” a identificação (ou a tendência que visa a este fim) do filme com a fluidez das imagens cinematográficas consoantes à percepção natural. O termo “naturalismo”, tal como usado por Pasolini, não se refere de forma alguma ao movimento literário nascido com o escritor francês Émile Zola na segunda metade do século XIX.

própria “realidade” “*de modo incessante, isto é, segundo o próprio tempo da realidade*” (PASOLINI, 1982, p. 207)⁸⁶.

Com a montagem, a subjetividade dos planos-sequência daria lugar à objetividade. A montagem e a morte são máquinas de sentidos, pois ambas promovem uma organização *a posteriori* que afasta a *langue/cinema* (tornada *parole/filme*) e o vivo (que se extingue) da “realidade”. Como escreve em *Observações sobre o plano-sequência*, “somente os fatos acontecidos e acabados são coordenáveis entre si e portanto adquirem sentido” (PASOLINI, 1982, p. 195), pois, “a morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida” (PASOLINI, 1982, p. 196). É todo o percurso da *langue/cinema* ao filme, do presente ao passado, da matéria à memória:

O cinema (ou melhor, a técnica audiovisual) é substancialmente um plano-sequência infinito, como exatamente o é a realidade perante nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo em que nos encontramos em condições de ver e de ouvir (um plano-sequência subjetivo infinito que acaba com o fim da nossa vida): e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução (como já repeti várias vezes) da linguagem da realidade: por outras palavras, é a reprodução do presente.

Mas a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme (cinema e filme que são, por conseguinte, duas coisas muito diferentes, como a *langue* é diferente da *parole*), sucede que o presente se torna passado (houve, quer dizer, entretanto, coordenações entre as várias linguagens vivas): um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (*e é por isso um presente histórico*) (PASOLINI, 1982, p. 195)⁸⁷.

oito.três. Os objetos e a dupla articulação no cinema

Pasolini opõe-se às críticas de Metz aos teóricos da língua do cinema, como Eisenstein. Metz não teria levado em conta que as teorias do pré-guerra que recorriam à noção de língua no cinema seriam mais prosódicas (rítmicas) e, sobretudo, estilísticas (sustentavam-se com a ideia de montagem), do que propriamente linguísticas. Mas é o próprio Pasolini quem admite, como vimos, que a existência de uma língua do cinema estaria condicionada à inevitável modificação da própria concepção do que seria propriamente uma língua, chegando, inclusive, a cogitar que possa haver uma língua sem a dupla articulação da forma como esta é entendida. Seria necessário, como escreve

⁸⁶ Trecho de *Os signos vivos e os poetas mortos*.

⁸⁷ Embora reconheça o potencial da montagem em lidar com o passado diretamente, Pasolini mantém, em última instância, a leitura tradicional sobre o cinema como um processo que necessariamente presentifica a imagem na projeção.

Pasolini em *A língua escrita da realidade* (datado de 1966), “alargarmos e até revolucionarmos a nossa noção de língua, e *estarmos prontos a aceitar talvez até a existência escandalosa de uma língua sem dupla articulação*” (PASOLINI, 1982, p. 164).

Mas o cinema não seria um exemplo de língua sem dupla articulação. A ideia tradicional de que o plano seria a unidade mínima do cinema é descaracterizada por Pasolini, ainda em *A língua escrita da realidade*: “*a unidade mínima da língua cinematográfica são os vários objetos reais que compõem um plano*” (PASOLINI, 1982, p. 164). Assim, o plano seria um composto, povoado por objetos os mais variados. Mas, antes de tudo, devemos nos perguntar o que vem a ser um objeto. Diríamos bergsonianamente que um objeto é uma delimitação espacial da matéria, um apartamento artificial e momentâneo do *continuum* da matéria sobre si mesmo, ou, tal como definido poeticamente em *O código dos códigos* (de 1967) por Pasolini, “(...) um monólogo que o corpo infinito da realidade mantém para consigo próprio” (PASOLINI, 1982, p. 234). Algo próximo do “enquadramento” que a percepção subjetiva opera sobre o conjunto que o cerca, interrompendo a continuidade sem delimitação das imagens no universo, segundo a definição deleuziana de enquadramento. Evidentemente que cada conjunto assim considerado pode ser decomponível em vários outros conjuntos, em vários outros objetos, segundo a necessidade de agirmos sobre eles. Desta forma, não haveria – e Pasolini o diz – um plano composto por apenas um objeto: cada objeto, assim considerado, é composto por vários outros objetos; cada plano é um composto intrincado de muitos objetos, formas ou atos. Um simples close de um único rosto pareceria ser um plano com um só objeto. Mas o rosto é composto, por si só, de muitos outros objetos, olhos, nariz, mecha de cabelo, boca. Se um dos elementos fosse retirado ou modificado em um novo plano hipotético (um dos olhos está fechado, o enquadramento deixa de fora metade do rosto), todo o conjunto sofreria uma mutação.

A existência de um filme seria impensável sem o emprego de objetos do mundo material captados pela câmera⁸⁸. Como escreve em *A língua escrita da realidade*, algo “tão absurdo e inconcebível como pretender expressarmo-nos linguisticamente sem empregarmos as consoantes e as vogais, ou seja: os fonemas (os materiais da segunda articulação)” (PASOLINI, 1982, pp. 164 e 165), havendo, inclusive, correspondência

⁸⁸ Evidentemente que, com os recursos que a tecnologia computacional pôs à disposição do cinema de criação de “mundos” sem que necessariamente tais mundos tenham efetivamente existido em frente às câmeras, a relação entre filme e “objetos” torna-se completamente diferente.

entre os fonemas da língua e os objetos da tela: “posso dar a todos os objetos, formas ou atos da realidade permanentes que integram a imagem cinematográfica o nome de ‘cinemas’, exatamente por analogia com ‘fonemas’” (PASOLINI, 1982, pp. 164 e 165)⁸⁹. Mesmo que tal correspondência não seja exata, Pasolini não reconhece maiores dificuldades para assimilar os fonemas da língua aos objetos/cinemas da tela. Ainda em *A língua escrita da realidade*, Pasolini reconhece nos objetos a função de segunda articulação no cinema, função análoga a dos fonemas de uma língua. Os objetos/cinemas são colhidos do entorno capturável pela câmera em meio a tantos outros objetos/cinemas que compõe a “realidade”; e da mesma forma que o fonema, o objeto/cinema é intraduzível. Virtualmente infinitos (e contrapondo-se à finitude dos fonemas de uma língua), os objetos/cinemas comporiam os planos-monemas, cuja função em um filme seria análoga àquela desempenhada pelos monemas⁹⁰ em uma língua. Assim, planos/monemas (elementos de primeira articulação) e objetos/cinemas (elementos de segunda articulação) comporiam a dupla articulação no cinema.

A língua do cinema é um instrumento de comunicação segundo o qual se analisa – de maneira *idêntica* nas diversas comunidades – a experiência humana, em unidades reproduzindo o conteúdo semântico e dotadas de uma expressão *audiovisual*, os monemas (ou planos); a expressão audiovisual articula-se por sua vez em unidades distintas e sucessivas, os *cinemas*, ou objetos, formas e atos da realidade, que permanecem, reproduzidos no sistema linguístico – unidades que são discretas, em número ilimitado e únicas para todos os homens, seja qual for a sua nacionalidade (PASOLINI, 1982, p. 166).

No entanto, cinco anos mais tarde, no texto *Teoria dos raccords* (de 1971), Pasolini introduz uma importante modificação quanto à dupla articulação no cinema, que não mais consistiria na relação entre planos/monemas e objetos/cinemas, mas entre a *ordem dos planos* e a *ordem dos objetos*, que, aliás, seria mais importante que a própria relação entre os planos. Assim, a dupla articulação cinematográfica estaria na instância da *langue/cinema* e não no filme concreto, já que a *langue/cinema*, segundo Pasolini, não seria audiovisual, mas espaço-temporal, desenvolvimento no tempo, sucessão de uma “grande cadeia temporal” (PASOLINI, 1982, p. 239), mas onde os planos/monemas se colocariam em contextos globais e não apenas um a um. É na relação entre a *langue/cinema* (ordem dos planos e ordem dos objetos) e a *parole/filme* concreta que o cinema se faz em sua plenitude. “O material audiovisual não seria mais,

⁸⁹ Assinalamos que Deleuze prefere o termo “cinemema” a “cinema” para designar os objetos na concepção de Pasolini (DELEUZE, 1985).

⁹⁰ Unidades mínimas de primeira articulação da língua dotadas de significância, como as palavras, compostas por fonemas.

portanto, do que um material físico, sensorial, dando corpo a uma língua espaço-temporal, que de outro modo seria meramente ‘espiritual’ ou abstrata” (PASOLINI, 1982, p. 240).

Portanto, é na relação entre a *langue*/cinema e a *parole*/filme que se daria a “decifração do código cinematográfico”, análogo ao próprio “código de decifração da realidade”, segundo três modos simultâneos. Na identificação, na abstração e na sistematização dessa relação é que, para Pasolini, deveria fundamentar-se a possibilidade de existência da “língua cinematográfica”, tal como explicitado no artigo *O rema* (de 1971), sendo o terceiro modo a dupla articulação própria do cinema:

1º) *Consciência da analogia do código do cinema com o código fisiopsicológico da realidade* (cinema como *langue*) – tal coincidência nunca seria completamente realizada, pois o cinema não existiria concretamente, existindo apenas o filme. Mas é quase atingida com a transmissão direta da TV (o que a impediria seria apenas o ponto de vista obrigatório e imposto); e alcançada na imaginação: “*uma ação da realidade imaginada e uma ação da língua audiovisual imaginada são exatamente as mesmas*” (PASOLINI, 1982, p. 244).

2º) *Consciência de coincidência do código da realidade com o código do sistema de signos audiovisuais* (filme como *parole*) – que pode ser descrito e normatizado (uma gramática e uma sintaxe cinematográfica, como a que Pasolini propõe no artigo *A língua escrita da realidade*).

3º) *Consciência do código espaço-temporal* (cinema como *metalinguagem*) – a dupla articulação do cinema consistindo na relação entre a *ordem dos planos* consigo mesmo e com a *ordem dos objetos/cinemas* que os compõem (como a descrita por Pasolini no texto *Teoria dos raccords*).

Baseado nos três modos de decifração do código cinematográfico, Pasolini define o plano como sendo uma “inclusão” da “realidade” de caráter fisiopsicológico, audiovisual e espaço-temporal. Cada *raccord*⁹¹ entre os planos poria as inclusões em relações entre si, sendo o próprio *raccord*, por si só, uma exclusão igualmente de caráter fisiopsicológico, audiovisual e espaço-temporal (a continuidade entre dois planos se faz

⁹¹ Chama-se *raccord* em cinema a todo e qualquer elemento de continuidade (posição do objeto no quadro, direção do móvel no quadro, foco do olhar de alguém em cena etc.) entre um plano e outro, de modo a determinar uma *continuum* espacial e/ou temporal entre dois planos consecutivos (ou mesmo entre planos não-consecutivos).

necessariamente sobre tudo aquilo que ficou fora de ambos). Evidentemente, não há exclusões ou inclusões de elementos no *continuum* da “realidade”, da imaginação ou da *langue*/cinema (plano-sequência ideal). Apenas nos filmes haveria séries de inclusões e exclusões, sintetizadas pela montagem. Na relação entre a *langue*/cinema e a *parole*/filme, aquela dotaria esta de traços de continuidade que, apesar das constantes interrupções (cortes), garantiriam uma dose de sucessividade no interior do plano ou na relação entre os planos; pois algo no filme “(...) tem que *fluir* como a realidade e o cinema” (PASOLINI, 1982, p. 246).

Para Pasolini, a sucessão dos planos/monemas garantiria a linearidade da língua do cinema, pela formação de uma cadeia de imagens, de forma similar da que ocorre com a sucessão temporal dos monemas de uma língua. Se tal sucessão é uma evidência tanto para os planos/monemas, quanto para os objetos/cinemas, estes aparentemente compareceriam em conjunto no interior dos planos/monemas, o que faz Pasolini recorrer a um dado perceptivo: a apreensão de cada objeto, ou conjunto de objetos, se faria por adições sucessivas de cada pormenor (vemos em primeiro lugar esta região do plano que aparece na tela, depois aquela outra região e assim por diante).

A dupla articulação garantiria a economia (poucos elementos) e a estabilidade (poucas variações) da língua; mas o cinema não teria necessidade de estabilização quanto à ordem dos objetos/cinemas, pois (trata-se da concepção saussureana de signo) tanto o significante, quanto o significado estariam garantidos pela própria materialidade objetual. Quanto à dupla articulação, Pasolini se antecipa à provável crítica de que toda língua tem articulação própria, não tendo equivalentes exatos em outras línguas. Mas mesmo isto não seria um empecilho, pois o cinema seria uma língua “universal”, única para qualquer um, não existindo “línguas de cinema” diferenciadas⁹² e, por conseguinte, não havendo como confrontá-las entre si, como acontece com as inúmeras línguas existentes. Assim, a língua do cinema seria um instrumento audiovisual dotado de dupla articulação (pela relação entre a *ordem dos monemas/planos* e a *ordem dos objetos/cinemas*) que colhe seus elementos diretamente na “realidade”.

oito.quatro. O cinema e a 'semiologia geral da realidade'

⁹² Existiria para Pasolini um cinema de prosa e um cinema de poesia (ver capítulo quinze: *Movimento dos móveis, corte e reenquadramentos na imagem-perceptual, acaso. Terceiro aspecto da imagem-perceptual: imagem bárbara e onírica*), mas tal diferenciação não se aplica nesse o caso.

Pasolini esperava contribuir para a constituição de uma nova ciência dos signos, a *semiologia geral da realidade*, nascida da ampliação do escopo teórico da semiologia tradicional e tendo o cinema como foco aglutinador. Pasolini encontrava-se numa posição estranha aos estudos semiológicos da época, perceptível no reparo que faz a Christian Metz em *A língua escrita da realidade*: “Metz fala de uma impressão de realidade como característica da comunicação cinematográfica. Eu não diria que se trata de uma ‘impressão de realidade’, mas de ‘realidade’ *tout court*” (PASOLINI, 1982, p. 164). Tal rejeição à “impressão de realidade” do cinema, assim como todas as suas demais proposições afastavam-no da noção de que o cinema (ou, pelo menos, a *langue-cinema*) representasse algo do mundo material, sendo a própria *langue-cinema* o mundo material. Por isso a necessidade de alargamento do objetivo da semiologia como um todo e não apenas de uma semiologia do cinema como subdisciplina específica. A semiologia geral da realidade, essa nova semiologia alargada, deveria tratar da “língua da realidade”, ou “linguagem da ação”, base comum (ainda não linguística) onde se encontraria a possibilidade de construção das próprias línguas. A ideia de uma semiologia geral da realidade, embora não estivesse explícita no início, é identificável de maneira transversal em textos como, por exemplo, em *O cinema de poesia* (de 1965, o primeiro trecho) e em *A língua escrita da realidade* (de 1966, o segundo e o terceiro trechos); e diretamente em *O não-verbal como outra verbalidade* (de 1971, o quarto trecho):

O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através das imagens que o compõem: (...) e por isso ‘falamos’ brutalmente através da sua própria presença (PASOLINI, 1982, p. 138).

Eis, portanto, a *ação humana sobre a realidade* como primeira e principal linguagem dos seres humanos (PASOLINI, 1982, p. 162).

A primeira linguagem dos homens parece-me, portanto, o seu agir. A língua escrito-falada não é mais do que uma integração e um meio deste agir (PASOLINI, 1982, p. 167).

O livro do mundo, o livro da natureza; a prosa do *pragma*; a poesia da vida: são lugares comuns que antecedem numa pré-história selvagem uma ‘Semiologia Geral da Realidade como Linguagem’ (PASOLINI, 1982, p. 217).

Ocupando-se, num mesmo movimento, da “realidade” e do cinema, esta semiologia ampliada, tal como explicitado em *Que será natural?* (de 1967), “seria ao mesmo tempo Semiologia da Linguagem da Realidade e Semiologia da Linguagem do Cinema” (PASOLINI, 1982, p. 198). O cinema seria para Pasolini um momento

fundamental para a constituição da semiologia geral da realidade: se a *langue*-cinema é a “realidade”, estudá-la seria o equivalente a estudar a própria “realidade”, a “língua da realidade”.

Com o cinema, a “realidade” se apresentaria de um modo novo e especial, vindo à tona em um processo de redescoberta, seus mecanismos expressivos iluminando-se no reflexo do filme concreto projetado sobre a tela. A “realidade” seria metonímica, o que leva Pasolini a declarar na entrevista *Pistas para o cinema* (de 1966) que “são os ‘fenômenos’ do mundo os ‘sintagmas’ naturais da linguagem da realidade” (PASOLINI, 1982, p. 191). E a natureza do cinema seria igualmente metonímica, já que “não é senão a ‘linearidade’ com que a realidade fala. Em resumo, os planos de um filme não são substituíveis, como as páginas de um calendário, porque não são substituíveis os objetos da realidade (...)” (PASOLINI, 1982, p. 191). Metonímico, pelo menos no nível dos planos/monemas, já que estaria na montagem, para Pasolini, o exercício de estilo e liberdade do autor. E assim como a língua escrita pôde revelar a existência da própria língua oral – e da língua propriamente dita – o cinema revelaria a própria “realidade” por ser desta a língua escrita:

A linguagem da realidade, enquanto era apenas natural, estava fora da nossa consciência: agora que surge ‘escrita’ através do cinema, não pode deixar de encontrar-se com uma consciência. A linguagem escrita da realidade, far-nos-á saber, antes de tudo o mais, o que é a linguagem da realidade; e acabará por finalmente modificar o nosso pensamento diante dela, tornando as nossas relações físicas, pelo menos, com a realidade, relações culturais (PASOLINI, 1982, p. 192).

A “língua da realidade” – o cinema enquanto *langue* – é a própria “realidade”, mas tal “realidade” já não se confunde mais com o objeto bruto. É o que se depreende da resposta de Pasolini (no artigo *O código dos códigos*) à crítica que lhe direciona o semiólogo Umberto Eco⁹³, para quem a “semiologia da realidade” e a proposta de Pasolini de que os objetos “reais” seriam os signos elementares do cinema contradiriam o propósito da semiologia de conduzir os fenômenos naturais aos fatos de cultura. Sem entrarmos na polêmica, assinalamos que Pasolini responde a Eco que sua semiologia geral da realidade quer, ao contrário, *culturalizar a natureza*, interpretando a “realidade” como “linguagem”: “por que não dar um passo mais na direção da ‘culturalização’ total da realidade física e humana, e examinar os fenômenos físicos

⁹³ Eco critica diretamente Pasolini no livro *Notas para uma Semiologia das Comunicações Visuais*.

muito mais imprecisos, aqueles precisamente que pertencem à realidade física e humana na sua totalidade (...)?” (PASOLINI, 1982, p. 235).

A esse respeito, Pasolini chega a formular uma exaustiva taxionomia da forma como a “realidade” se apresentaria, desta vez no texto *Quadro* (de 1971), sendo o primeiro nível o *Ur*-código, código dos códigos ou código da realidade vivida. Pasolini refere-se aqui ao o monólogo da “realidade”, da matéria ininterrupta, da “língua da ação”. A “realidade”, no *Ur*-código, é infinita, diferentemente dos outros códigos derivados, onde a “realidade” apareceria como sucessividade e finitude. O *Ur*-código descodifica sem que haja resquício algum de consciência, pois “é o fazer que descodifica o fazer, e cifrador e decifrador pertencem a um mesmo corpo que se autorrevela sem fim, afirmando e reafirmando que é” (PASOLINI, 1982, p. 249). O que haveria de comum entre o “cifrador” (uma árvore, por exemplo) e o “decifrador” (a consciência)...:

... não é tanto a língua verbal como o mundo vivido. É na base do *Ur*-código e dos seus primeiros resultados que, ao ouvir um sistema simbólico de signos, eu entendo o que me querem dizer: *estes signos, com efeito, não são senão a tradução de outros signos, e eu tenho que os traduzir de novo* (PASOLINI, 1982, pp. 248 e 249)⁹⁴.

No entanto:

Deve notar-se que, enquanto as línguas da realidade, e não somente da realidade vivida – refiro-me sobretudo às do campo estético – NUNCA são de molde a fazer-nos pensar num código de códigos, nem, portanto, na realidade como numa língua, é isso o que se produz, pelo contrário,

⁹⁴ Além do (1º) *ur*-código, Pasolini elenca como códigos derivados em *Quadro*:

2º) *Código da realidade observada (ou contemplada)* – do ponto de vista de uma consciência, o envolvimento na ação sem a viver como ação (um observador por necessidade ou escolha). A realidade, então, apresenta-se como objetividade (a objetividade do não-envolvimento), com a percepção ilusória da linearidade ou sucessividade da “realidade”. Língua objetiva da observação.

3º) *Código da realidade imaginada (ou interiorizada)* – memória ou previsão. Língua da imaginação, esboço do código artístico da língua escrito-falada.

4º) *Código da realidade representada* – a existência vivida como “espetáculo” quando a relação entre observador e observado é convencionalizada nos papéis de “espectador” e “ator”.

5º) *Código da realidade evocada (ou verbal)* – Língua verbal (simbólica, convencional), evocativa.

6º) *Código da realidade figurada* – nível estético onde estão presentes todos os outros códigos.

7º) *Código da realidade fotografada* – prevalência dos códigos da realidade representada, da realidade figurada, da realidade observada, mas, sobretudo, da realidade imaginada que determina a sucessividade da “realidade” vivida e/ou contemplada segundo segmentos, fragmentos e visões. A fotografia em si seria o limite extremo de recordação de uma ação pelo observador, onde o movimento seria idealmente “reintegrado” pela imaginação.

8º) *Código da realidade transmitida (audiovisual)* – a “realidade” decifrada através do *ur*-código e do código da realidade observada, onde há sempre a consciência da distância com relação à ação observada (a transmissão das ondas radiofônicas garante a distância entre cifrador e decifrador). Com a emissão televisiva, estaríamos em uma *parole*.

9º) *Código da realidade reproduzida (audiovisual)* – teria as mesmas características da realidade transmitida, com exacerbação do caráter de *parole* artística. Seu código essencial é o *Ur*-código.

através da consciência da língua da realidade transmitida e da realidade reproduzida (PASOLINI, 1982, p. 250)...

... e disso decorre a importância do cinema para a constituição de uma semiologia geral da realidade na argumentação de Pasolini. O cinema, em uma semiologia alargada que se interessaria pela “língua da realidade”, pela língua total da ação, pelo *Ur-código*, seria o momento escrito da própria “realidade”, reproduzindo a língua escrita do *pragma* sem interpretá-la, favorecendo-nos a que, enfim, a reconheçamos como *Ur-código*. Pasolini já tinha chegado ao essencial desta formulação em 1966 no artigo *A língua escrita da realidade*:

Ora, estes arquétipos de reprodução da linguagem da ação, ou *tout court* da realidade (que é sempre ação), concretizam-se num meio mecânico e comum, o cinematógrafo. *Este não é, portanto, senão o momento ‘escrito’ de uma língua natural e total, que é o agir na realidade.* Em suma, a ‘linguagem de ação’, potencial e não definida com rigor, encontrou um meio de reprodução mecânico, *em analogia com a convenção da língua escrita relativamente à língua oral.* (...) *O cinematógrafo* (com as outras técnicas audiovisuais) *parece ser a língua escrita desta pragma.* Mas talvez seja também a sua salvação, precisamente *porque a expressa* – e expressa-a a partir de dentro: produzindo-se dela e reproduzindo-a (PASOLINI, 1982, pp. 167 e 168).

Os objetos/cinemas, unidades mínimas da particular cine-língua proposta por Pasolini, são elementos estáveis do significante e indicam a permanência da “realidade” na *langue/cinema*. A língua escrito-falada (simbólica) seria paralela à própria “realidade”; isto é, “a cadeia gramatical dos significantes é paralela à série dos significados. A sua linearidade é a linearidade através da qual percebemos a própria realidade” e um gráfico de seus “modos gramaticais” poderia ser pensado como uma “linha horizontal” (PASOLINI, 1982, p. 168). Diferentemente da língua escrito-falada, o gráfico dos modos gramaticais de uma língua do cinema seria uma linha vertical, uma linha “que *mergulha* no *Significado*, o assume continuamente, incorporando-o em si, através da sua imanência à reprodução mecânica audiovisual” (PASOLINI, 1982, p. 169). Assim, seria possível identificar uma “gramática”, uma “sintaxe” e mesmo uma prosódia (língua/cinema de prosa e língua/cinema de poesia) operando um “léxico” cinematográfico na série virtualmente infinita dos objetos/cinemas⁹⁵.

⁹⁵ Pasolini encontra quatro modos distintos (em *A língua escrita da realidade*) para o eixo vertical de captura dos objetos/cinemas à “realidade” – operação gramático-cinematográfica que Pasolini quer descritiva, neutra e indiferenciadamente aplicável a qualquer código audiovisual:

1º) *Modos de ortografia ou da reprodução* – técnicas de reprodução da realidade executadas pela câmera (que incluem, por exemplo, efeitos de luz) e pelas normas de captação sonora.

2º) *Modos de substantivação* – os planos que, ao apresentarem objetos, formas ou atos da realidade (a ordem dos objetos/cinemas, unidades de segunda articulação), atuam como monemas, sendo estes

“substantivos” em um primeiro momento; em um segundo momento, “adjetivos” (modos de qualificação) ou “verbos” (modos de verbalização ou sintáticos). Há duas fases nos modos de substantivação:

- (A) Escolha (limitação) dos objetos/cinemas de fato ilimitados;
- (B) Constituição temporária da série de substantivos por pertencimento dos objetos/cinemas ao plano/monema, não considerando seus valores quanto à qualidade, duração, oposição e ritmo.

3º) *Modos de qualificação* – operação de qualificação dos “substantivos”, que pode ser:

- (A) *Profilmica* – toda e qualquer interferência sobre os objetos a serem filmados, transformação da realidade encontrada na hora da filmagem;
- (B) *Fílmica* – toda e qualquer interferência que tem como centro a câmera, desde a escolha dos objetos/cinemas a serem filmados (enquadramento e disposição dos objetos/cinemas, incluso personagens) ao tipo de plano (próximo, de conjunto, primeiro plano etc.) a ser utilizado.

4º) *Modos de verbalização ou sintáticos* – montagem, sendo esta:

- (A) *Denotativa* – momento sintático, de coordenação e subordinação entre os planos/monemas, quando estes se articulam entre si (em *raccords* e *falso-raccords*) para além do modo de substantivação. São relações de oposição com o fito de fazer surgir uma “sintaxe fílmica” em uma “frase visual articulada”. Tal sintaxe é uma série linear e progressiva rudimentar, expressão das relações recíprocas de duração;
- (B) *Conotativa (rítmica)* – define as durações dos planos: em relação a si próprios, aos outros planos de seu contexto (cena, sequência ou mesmo em relações entre planos de sequências diferentes) ou ao filme como um todo (*ritmema* do filme).

TERCEIRO BLOCO
NÃO-REPRESENTAÇÃO E IMAGEM-PERCEPTUAL

CAPÍTULO NOVE

IMAGEM REPRESENTACIONAL E IMAGEM DO TEMPO. ATUALIZAÇÃO, CRISTALIZAÇÃO

nove.um. Signos representacionais, signos do tempo

Voltemos ao signo. Para Deleuze o signo “é uma imagem particular que *remete* a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990, p. 46 – *grifo nosso*). No entanto, além dessa definição de signo em *A imagem-tempo*, há outra em *A imagem-movimento*, onde lê-se que “um signo é uma imagem particular que *representa* um tipo de imagem, tanto do

ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção)” (DELEUZE, 1985, p. 93 – *grifo nosso*). A discrepância entre as duas definições não pode ser negligenciada, pois introduz uma diferenciação fundamental quanto ao cinema e à concepção de semiótica pura a qual Deleuze alude. Tanto que consideramos obrigatório apresentar (abaixo) os trechos originais transcritos no contexto em que aparecem, primeiro em *L’image-temps*, em segundo lugar em *L’image-mouvement*:

Et comme, d’une part, la déduction constitue une genèse des types, et que, d’autre part, son degré zéro, l’image-perception, cummunique aux autres une composition bipolaire adaptée à chaque cas, nous nous trouverons pour chaque type d’image devant des signes de composition, deux au moins, et au moins un signe de genèse. Nous prenons donc le terme ‘signe’ en un tout autre sens que Peirce : *c’est une image particulière qui renvoie à un type d’image, soit du point de vue de sa composition bipolaire, soit du point de vue de sa genèse* (DELEUZE, 2013, p. 48 – *grifo nosso*).

C. S. Peirce est le philosophe qui est allé le plus loin dans une classification systématique des images. Fondateur de la sémiologie, il y joignait nécessairement une classification des signes, qui est la plus riche et la plus nombreuse qu’on ait jamais établie. Nous ne savons pas encore le rapport que Peirce propose entre le signe et l’image. Il est certain que l’image donne lieu à des signes. *Pour notre compte, un signe nous semble être une image particulière que représente un type d’image, soit du point de vue de sa composition, soit du point de vue de sa genèse ou de sa formation (ou même de son extinction)*. Aussi y a-t-il plusieurs signes, deux au moins, par type d’image (DELEUZE, 2012, pp. 101 e 102 – *grifo nosso*).

Não é fortuita a diferença de verbo na caracterização do signo, “représenter/representar” para a imagem-movimento e “renvoyer/remeter” para a imagem-tempo. Deleuze põe em jogo uma apartação entre dois grupos de signos no cinema, os que *representam* uma imagem e os que *remetem* a uma imagem. No primeiro grupo estão os signos do regime de imagens da imagem-movimento; no segundo, os signos próprios à imagem-tempo. Tal repartição corresponde ao projeto maior ao qual Deleuze se filia, projeto de crítica à representação entendida como jogo modelar entre um molde (transcendente) e sua cópia material, em um dualismo que não deixa de ter nuances e zonas de indefinição, mas que, mesmo assim, ainda é um dualismo, como anota Roberto Machado (MACHADO, 1990). Na imagem-movimento as imagens e os signos *representam o tempo*, isto é, o tempo aparece-nos de maneira indireta (cronológico e dependente do movimento: o cinema clássico). Na imagem-tempo, o tempo é apresentado diretamente, acronologicamente, instaurando anomalias de movimento (movimentos aberrantes do cinema moderno) em uma composição

bipolar, onde um “atual” e um “virtual” (indiscerníveis, embora distintos) estão em constantes trocas de papel⁹⁶. Aparece, portanto, um novo conjunto de signos com a imagem-tempo, onde o signo e a imagem invertem...

sua relação, pois o [novo] signo já não supunha a imagem-movimento como matéria que ele representava sob suas formas específicas, mas se punha a apresentar a outra imagem [a imagem-tempo] da qual ele próprio ia especificar a matéria e constituir as formas, de signo em signo. Era a segunda dimensão da semiótica pura, não linguística. Ia surgir toda uma série de novos signos, constitutivos de uma matéria transparente, ou de uma imagem-tempo irreduzível à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela (DELEUZE, 1990, p. 48).

O elemento complicador está no fato de Deleuze considerar a “representação”, a via representacional da história do pensamento, a partir de lentes nietzschianas: é a “história de um erro”, toda a crítica de Nietzsche ao que ele chama de metafísica, a cisão que faz da imanência um apêndice do “mundo superior”⁹⁷. Assim, a condenação à representação sugeriria uma impugnação *a priori* da imagem-movimento, imagem representacional portadora de signos representacionais, pois a concepção de signo em Deleuze é refratária à “representação”: embora surja em um campo de significações e reconhecimentos, o signo é o que se subtrai à representatividade que o assedia. De fato, como ressalta Zourabichvili referindo-se a Deleuze:

O que escapa à representação é o *signo*. (...) Nem objeto desdobrado na representação, significação clara ou explícita, nem simples nada, assim é o signo ou o que força a pensar. Voltaríamos a cair na armadilha do reconhecimento se supuséssemos um conteúdo atrás do signo (...). O signo surge em um campo de representação, quer dizer, de significações explícitas ou de objetos reconhecidos, e implica o heterogêneo ou o que escapa de direito à representação (ZOURABICHVILI, 2004, pp. 51-53 – tradução nossa)⁹⁸.

No entanto, temos dois conjuntos de signos qualificados como sendo as *duas dimensões da semiótica pura* correspondentes aos dois regimes de imagens e de signos: uma dimensão sendo a da imagem-tempo como imagem direta do tempo com cronossignos e imagens-simulacro. Mas, e a imagem-movimento? A imagem-movimento, a primeira dimensão da semiótica pura, não pode ser caracterizada como tal

⁹⁶ Veremos a complexa relação entre o atual e o virtual mais adiante, tanto quanto sua indiscernibilidade na imagem-cristal.

⁹⁷ Ver capítulo um: *Perversão do platonismo. Crítica à representação*.

⁹⁸ “Lo que escapa a la representación es el *signo*. (...) Ni objeto desplegado em la representación, significación clara o explícita, ni simple nada, así es el signo o lo que fuerza a pensar. Volveríamos a caer en la trampa del reconocimiento si supusiéramos un contenido detrás del signo (...). El signo surge en un campo de representación, es decir, de significaciones explícitas o de objetos reconocidos, e implica lo heterogêneo o lo que escapa de derecho a la representación” (ZOURABICHVILI, 2004, pp. 51-53).

sendo um conjunto de imagens e signos representacionais. Em alguma região de sua natureza, ela escapa de direito à própria representação. Acreditamos que uma zona não-representacional faria parte da imagem-movimento e de seus signos correspondentes. Tendo em vista nosso objetivo de fundo, qual seja, identificar e caracterizar a imagem-perceptual, será preciso investir nessa “zona não-representacional da imagem-movimento”, “descolando” em certo sentido os signos da imagem-movimento de seu caráter representacional, de significância e reconhecimento, já que constituem a primeira dimensão da semiótica pura. Iniciaremos essa operação nesse capítulo, onde determinaremos em que sentido esse descolamento se daria.

Façamos uma apresentação geral do que temos à frente: dentro do universo da imagem-movimento, um “real” (modelo) está pressuposto, concomitantemente a uma “verdade” possível e desejada em relações (sociais, históricas etc.) plenamente localizáveis e atribuíveis – decorrendo disso seu caráter representacional. Em contrapartida, a imagem-tempo e seus signos do tempo surgem pela desativação do esquema sensório-motor da imagem-movimento, tornando a descrição (agora ótica e sonora pura) uma operação cambiante que cria, recria, contradiz, substitui o próprio objeto, tornando nula a dicotomia de base da imagem-movimento entre uma imagem verdadeira e uma imagem quiçá enganosa, fazendo emergir a “imagem maldita”, o simulacro, a potência do falso, que destrona as hierarquias entre as imagens. Veremos, a partir de agora, esse mesmo cotejamento entre os dois regimes de imagem, em primeiro lugar, segundo a natureza da imagem-movimento e da imagem-tempo sob o ponto de vista do par atual/virtual (na atualização de virtuais e na cristalização do atual e do virtual em uma imagem bifacial); depois, pela oposição entre a imagem-movimento e a imagem-cristal (aspecto da imagem-tempo) segundo as *descrições*, a *narração*, a *noção de verdade* e a *narrativa*.

nove.dois. Atual, virtual

Os processos de ida e volta entre um atual e um virtual são portas de entrada conhecidas para o pensamento de Deleuze (cf. ALLIEZ, 1996; LÉVY, 1996; ZOURABICHVILI, 2004). A própria *démarche* deleuzeana faz retornar como seu o impulso de pensamento que parte *deste* e *daquele* filósofo, recriando conceitos ou mesmo criando-os a partir dos conceitos que encontra, virtualizando a história da filosofia, fazendo com que pensamentos filosóficos e/ou conceitos constituídos sejam

recolocados em seu próprio devir criador (MACHADO, 1990). As etapas da História da Filosofia, com Deleuze, re-surgem recriadas em vez de enfileiradas como peças inamovíveis e transcendentais.

A questão de Deleuze terá sido sempre a de uma imagem material e virtual-atual do Ser-Pensamento, de rizoma e de imanência, com a etologia superior a que ela recorre para seguir os sulcos desconhecidos traçados no mundo-cérebro por toda livre criação de conceitos: novas conexões, novas trilhas, novas sinapses para novas composições que façam, do singular, conceito... (ALLIEZ, 1996, p. 40).

Os conceitos de atual e virtual aparecem em diversos momentos na obra de Deleuze, explícita ou implicitamente. É preciso distinguir, antes de tudo, o *atual* e o *virtual* do *real* e o *possível* (LÉVY, 1996). Longe de expressarem relações estanques e distintas, os quatro polos operam juntos no mais das vezes.

O real é o imediato, dimensão onde os objetos estão claramente definidos. O real precisa contar, para existir, com suas próprias *possibilidades* de tornar-se a partir de *possíveis* formações do real. O possível existe tal como o real; embora, ao contrário deste, seja imaterial, ainda não executado, apenas possibilidade. Uma possibilidade realiza-se por semelhança (representação): um possível objeto “X” *deve* assemelhar-se ao real objeto “X” em sua realização, pois nele predefiniam-se. Assim, só é possível o que é realizável, mas tal realização já conteria, em si, uma pré-forma fantasmática adequada ao real.

De maneira distinta se daria a relação entre o atual e o virtual. O virtual não é um *possível* pré-determinado, embora tenha realidade. “Do ser do sensível ao sensível ele-mesmo, do visível a sua condição, se é conduzido a um virtual que não é menos real que atual” (MARTIN, 2005, p. 60 – *tradução nossa*)⁹⁹. A existência do virtual não se dá em ato, mas em potência¹⁰⁰. O virtual não se opõe ao real, não é uma a-realidade: um processo de virtualização é um colocar em cheque a própria identidade, tornar-se outra coisa, um devir outro. O virtual é “nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer” (LÉVY, 1996, p. 16). O processo de virtualização *indetermina*; e a atualização de um virtual é uma solução jamais pré-determinada para um problema, pois a atualização é criação. Para além de tornar real o que era apenas uma possibilidade a partir de um conjunto pré-determinado, a atualização é “uma produção de qualidades novas, uma transformação

⁹⁹ « De l'être du sensible au sensible lui-même, du visible à sa condition, on est reconduit à un virtuel qui n'est pas moins réel que l'actuel » (MARTIN, 2005, p. 60).

¹⁰⁰ Virtual: do latim “virtus”, que derivou “virtualis”: força, potência (LALANDE, 1999).

das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (LÉVY, 1996, pp. 16 e 17). Faz parte das *possibilidades* da semente vingar e germinar em um novo arbusto, *realizar-se* como um arbusto maduro, segundo um “modelo” contido em sua cadeia genética. Por outro lado, a semente já é *virtualmente* um arbusto que se diferencia de quaisquer outros arbustos que efetivamente existem atualizados; e sobre cada galho do arbusto haverá sempre uma *nuvem de direções virtuais* como um indicativo da miríade de direções não predeterminadas que rondam seus galhos, embora haja, em meio ao círculo de virtuais, um virtual “especial” em relação direta com o atual. Mas esse virtual especial não determina sua própria permanência e logo uma nova direção é determinada, e um novo virtual especial entra em relação com a atualidade do arbusto, pois direções (virtuais) não anunciadas e sempre renováveis o rodeiam. “Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual” (DELEUZE, 1996, p. 49), sendo que cada virtual tem, por sua vez, sua própria nuvem de virtuais. Um processo de diferenciação se constitui entre o virtual e o atual: o fluxo de multiplicidade virtual precipita-se em direção à multiplicidade atual, à singularidade.

Mas a relação entre o atual e o virtual não se resume ao processo de atualização. Há o momento em que o virtual deixa de atualizar-se, cristalizando-se com seu atual. Os processos de *atualização* e de *cristalização* são de ordem temporal: envolvem uma presentificação em sua gama de relações variadas (o primeiro); ou um indiscernível na co-presença de “nuvens” virtuais em uma coalescência intercambiante do virtual com o atual (o segundo). Identificamos uma relação direta entre a exposição dos processos de atualização e de cristalização tal como Deleuze a desenvolve no texto *O atual e o virtual* (DELEUZE, 1996) e nos livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, razão pela qual investiremos pormenorizadamente nessa aproximação, que se faz, por si só, necessária. Especificamente quanto à imagem-tempo, priorizaremos nossa incursão em um aspecto que consideramos definidor dessa imagem: a imagem-cristal¹⁰¹, chave-mestra para a compreensão não apenas das outras imagens da imagem-tempo, como também dos signos do tempo no cinema. Passemos a caracterizar cada um dos dois

¹⁰¹ Deleuze trata da imagem-cristal no capítulo *Os cristais de tempo*, em *A imagem-tempo*. Roberto Machado concorda com a centralidade do conceito de imagem-cristal para a imagem-tempo: “Deleuze será levado, finalmente, não só a distinguir situações sensório-motoras e situações óticas e sonoras puras, como também a propor o conceito de imagem-cristal como âmago da imagem-tempo, pensando o cinema moderno como criação de diferença” (MACHADO, 2009, p. 248).

processos em suas relações com o cinema, aprofundando a pequena introdução geral às imagens do cinema que fizemos no início desse capítulo.

nove.três. Primeira natureza: a atualização do virtual

Sigamos a primeira natureza do par atual/virtual: o processo de *atualização*, onde “um atual rodeia-se de outras virtualidades cada vez mais extensas, cada vez mais longínquas e diversas: uma partícula cria efêmeros, uma percepção evoca lembranças” (DELEUZE, 1996, p. 53). Não há atualidade sem virtualidade, não há objeto que seja apenas atual, atualidade pura, mas um composto de circuitos virtuais moventes de amplitude variada e em expansão que coexistem inseparáveis do atual e que possuem gênese e ocaso (pois logo dão lugar a outros conjuntos virtuais): um lapso temporal específico, uma “vida” enquanto fluxo e não fixidez, uma indeterminação do “reconhecimento”, da lembrança sobre a percepção atual, que se atualiza sobre a percepção atual.

Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. (...) Em virtude da identidade dramática dos dinamismos, uma percepção é como uma partícula: uma percepção atual rodeia-se de uma nebulosidade de imagens virtuais que se distribuem sobre circuitos moventes cada vez mais distantes, cada vez mais amplos, que se fazem e se desfazem. São lembranças de ordens diferentes: diz-se serem imagens virtuais à medida que sua velocidade ou sua brevidade as mantém aqui sob um princípio de inconsciência (DELEUZE, 1996, pp. 49 e 50).

Tal proximidade entre o atual e seus virtuais gera intervenções e diz-se que os atuais incidem *sobre* o atual, medindo um *continuum*, um *spatium*¹⁰² determinado. Os virtuais – em sua gênese e absorção (ou destruição) – são o que são exatamente porque existem *indeterminadamente* em um lapso, em um “tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável” (portanto, em sua face não atualizada); por outro lado,

¹⁰² Do latim *spatium*, espaço. Deleuze refere-se às dimensões propriamente inextensas em jogo na atualização dos virtuais (de expansão, retenção, mudança de rumo etc.). Tais dimensões é que incidem (justamente, pela vizinhança entre o atual e seus virtuais) no próprio processo de atualização, de *existência em fluxo* do objeto, da imagem-objeto, em uma espacialidade que lhe é inerente e que é inerente ao plano de imanência onde ele se situa.

“medem, no conjunto dos círculos ou em cada círculo, um *continuum*, um *spatium* determinado em cada caso por um máximo de tempo pensável” (DELEUZE, 1996, p. 50); isto é, no processo de atualizar-se, dão a medida de sua própria atualização. Os círculos das imagens virtuais têm seus correspondentes na imagem-objeto atual, nas camadas de percepção sobre o objeto atual, como na intervenção das lembranças (virtuais) no reconhecimento cada vez mais profundo que se tem do objeto. Não obstante este ser o objeto total, direcionado à sua virtualidade, trata-se de um processo de atualização que acaba por afetar tanto o objeto atual, quanto sua imagem virtual.

O *continuum* de imagens virtuais é fragmentado, o *spatium* é recortado conforme decomposições regulares e irregulares do tempo. E o impulso total do objeto virtual quebra-se em forças que correspondem ao *continuum* parcial, em velocidades que percorrem o *spatium* recortado. (...) O plano divide-se então numa multiplicidade de planos, segundo os cortes do *continuum* e as divisões do impulso que marcam uma atualização dos virtuais. Mas todos os planos formam apenas um único, segundo a via que leva ao virtual. O plano de imanência compreende a um só tempo o virtual e sua atualização, sem que possa haver aí limite assimilável entre os dois. O atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta não tem por sujeito senão o virtual. A atualização pertence ao virtual (DELEUZE, 1996, pp. 50 e 51).

nove.quatro. Primeira natureza do atual e virtual: a imagem-movimento

Não há atual sem virtuais, sem a névoa (cada vez mais extensa e renovada a cada instante) de virtuais que o envolve e o determina. No regime da imagem-movimento, da imagem cinética, orgânica (referimo-nos especificamente ao cinema clássico da montagem americana), o tempo aparece de maneira indireta (tempo cronológico) submetido ao movimento, como resultante do movimento; e o passado (virtual) só aparece *atualizado, presentificado* na forma da ação, da imagem-sonho ou da imagem-lembrança: há *flash-back* que evoca um passado recente, mas há também os que percorrem vastas camadas em busca de um passado a ser presentificado em prol da eficácia de uma ação, para solucionar um mistério, para justificar um comportamento etc., construindo um conhecimento cada vez mais aprofundado sobre o objeto, o fato, a sensação relembada. As anomalias de movimento resultantes dos cortes entre os planos e das discontinuidades no interior dos planos são corrigidas, normalizadas (por exemplo, pelas regras de montagem que mantém a continuidade, o *raccord* (XAVIER, 1984)). A construção desta continuidade de movimento estabelece um *real* suposto, pré-determinado, anulam a apresentação direta de uma virtualidade em si, retificando

(presentificado e integrado a uma ancoragem psicológica) o *flash-back*, as imagens-sonho, e mesmo a loucura ou os estados alterados de consciência.

O desenvolvimento dos avatares da imagem-movimento (as imagens percepção, afecção, ação etc.) faz surgir esquemas sensório-motores atuais na imagem, dando nascimento à narração orgânica. A percepção (definida em Bergson como ação virtual) atualiza uma ação, virtualmente já presente na percepção. Por certo, como vimos¹⁰³, para Bergson nada de novo é acrescentado à imagem percebida na percepção pura, isto é, na percepção apartada da memória. Os raios luminosos que vêm de um objeto “parecerão retornar desenhando os contornos do objeto que os envia” (BERGSON, 1990, p. 26). “Nossa percepção, em estado puro, faria, portanto, verdadeiramente parte das coisas” (BERGSON, 1990, p. 48). Por isso é que nada é acrescentado ao objeto na percepção pura: percebe-se o objeto no próprio objeto, a imagem na própria imagem. Assim, “a percepção, em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover” (BERGSON, 1990, p. 32). A percepção “é inteiramente orientada para a ação e não para o conhecimento puro” (BERGSON, 1990, p. 20). Como imagem viva que é, meu corpo é centro de ações. Meu corpo exerce-se sobre outras imagens tendo em vista as vantagens que poderá obter. Minha percepção traça, no conjunto das imagens que chamo de mundo material, as ações virtuais de meu corpo sobre estas outras imagens. Sendo imagens, os movimentos das vibrações cerebrais não criam imagens, “mas marcam a todo momento (...) a posição de (...) meu corpo em relação às imagens que o cercam”, esboçando “seus procedimentos virtuais” (BERGSON, 1990, p. 14).

Em consequência, as descrições são orientadas pela economia da necessidade prática, da utilidade (a percepção como interesse pelo útil, como Bergson a determina), “atualizadas” em objetos independentes e relações e meios qualificados (cenários e exteriores) bem localizados social e historicamente. É um cinema de ação e de personagens actantes, que reagem às (ou desvendam as) situações, impregnando-se delas. A narração orgânica da imagem-movimento aspira ao verdadeiro, seja na ficção ou no documentário, em uma inclinação para a ideal completude de atualização das virtualidades, atualização que tenderá a fechar-se em um modelo de verdade. Uma narração verídica desenvolve-se segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo, e atua com o princípio de apartação entre inocentes e culpados

¹⁰³ Ver capítulo três: *Imagem em Bergson. Imagens do cinema.*

com vista a um julgamento. É dessa forma que os signos da imagem-movimento aparecem em processos de atualização, de presentificação de virtualidades.

nove.cinco. Signos da imagem-movimento em Hitchcock: *Os pássaros*¹⁰⁴

Assim, as imagens-signos suscitadas pela imagem-movimento “presentificam”, em imagens atuais, as imagens virtuais (que, por si mesmas, possuem suas nuvens de virtualidade) as quais elas representam. “Representar” uma imagem, no âmbito da imagem-movimento, sendo estabelecer conexões legais por semelhança com seu modelo (os objetos, a matéria filmada) com vistas a certa eficácia de ação (ou de relação) segundo interesses úteis (esquema orgânico, sensório-motor) apropriados ao universo no qual o filme se desenvolve. Tomemos a leitura que Deleuze faz do filme *Os pássaros* (*The birds*, 1963, de Alfred Hitchcock). O signo de composição em Hitchcock chamado “marca” conecta-se, pela prática relacional de pensamento pelo qual o seu cinema é conhecido, às relações de normalidade dentro de um contexto, um termo remetendo a outro numa série segundo uma relação de normalidade: os personagens e a natureza, a atividade humana e a natureza e seus pássaros, toda uma situação atual bem determinada geográfica e socialmente.

Mas, em meio à normalidade, algo acontece, verdadeira intervenção de um virtual na atualidade da cidade litorânea: um pássaro parece desgarrar-se de sua série normal, atual, e se joga contra a personagem desprotegida em um barco, no meio da baía. A brusca atualização do virtual é a segunda imagem-signo de composição em Hitchcock, a “des-marca”, onde o pássaro que ataca é a própria irrupção de outra série (a dos pássaros que atacam os seres humanos) que até então se mantinha fora do bucolismo do ambiente. Atualizada, a “des-marca” passa, em *Os pássaros*, à normalidade de uma guerra entre pássaros e homens, “marca” de uma nova série no filme – o que fora virtual se atualizou, enviando o antigo atual para o domínio da pura virtualidade. Por outro lado, a nova situação suscita o “símbolo”, imagem-signo de gênese em Hitchcock, signo gerador que Deleuze define, no âmbito do cinema (e do cinema de Hitchcock), como um objeto concreto portador de relações diversas ou de

¹⁰⁴ Embora nos apoiemos no texto de Deleuze sobre Hitchcock (*A imagem-movimento*, pp. 245-252), a referência a partir do par atual/virtual é nossa. Na verdade, Hitchcock inaugura a imagem-mental no cinema, sendo já um cineasta de transição entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. Embora plenamente distintos, os dois regimes de imagem são pródigos em passagens e zonas de intercessões. Voltaremos ao tema no final desse capítulo.

variações da mesma relação. Todos os ataques empreendidos pelos pássaros estão atualizados em um “símbolo” da inversão da relação entre o ser humano e a natureza agressiva. Tanto os signos de gênese, quanto os de formação, da imagem-movimento, atualizam-se em uma extensão de significação, em um estado de coisas significativas e plenamente reconhecíveis.

nove.seis. Segunda natureza: a cristalização do virtual e do atual

E há a segunda natureza do par atual/virtual. Trata-se, agora, não mais de processos de atualização, mas de cristalização. Em vez dos círculos cada vez mais extensos de virtualidade, opera-se, na cristalização, de maneira inversa, em direção a um estreitamento dos círculos a tal ponto que o atual e o virtual caem na indiscernibilidade, em um duplo imediato, “círculo interior que reúne tão-somente o objeto atual e sua imagem virtual (...) duplo imediato, consecutivo ou mesmo simultâneo” (DELEUZE, 1996, p. 53). Bergson chamava a atenção, em *Matéria e memória*, para o fato de que, justamente, a percepção já conteria, em si, não exatamente o presente, mas o presente que acabou de ser, imagem que já se encaminha para se conservar no passado, sendo essa imagem o primeiro nível dos circuitos de passado que se intrometeriam na percepção – embora a memória difira em natureza da percepção, vindo por vezes até a substituí-la. Aquilo que é atual é presente que muda, que não deixa de mudar e passar, tornando-se passado na substituição por um novo presente. É preciso mesmo que o presente passe, que seja a fluidez constantemente presentificada: a imagem presente já é passada, ainda sendo presente e já se tornando passada. Em vez de suceder o presente que deixa de ser, o passado coexiste com o presente que já se vai: o presente é a imagem atual, e o passado sua imagem especular numa relação de coalescência. Presente e passado estão na própria fluidez, remetendo-se sem parar um ao outro (BERGSON, 1990).

Assim, em vez de ser uma imagem a se formar após a percepção do objeto, a imagem passada seria uma imagem virtual coexistente e insistente sobre o objeto atual, formando com este uma imagem propriamente espelhar. E se, neste ponto, a imagem virtual não mais se atualiza, é porque já não há mais oportunidade nem necessidade, já que o virtual e o atual “cristalizaram-se” no menor circuito em uma imagem indiscernível (imagem-cristal).

Há também coalescência e cisão, ou antes oscilação, perpétua troca entre o objeto atual e sua imagem virtual: a imagem virtual não pára de tornar-se atual, como num espelho que se apossa do personagem, tragando-o e deixando-lhe, por sua vez apenas uma virtualidade, à maneira d'A *dama de Xangai*.¹⁰⁵ A imagem virtual absorve toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo que o personagem atual nada mais é que uma virtualidade. Essa troca perpétua entre o virtual e o atual define um cristal. É sobre um plano de imanência que aparecem os cristais. O atual e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reconduz constantemente de um a outro. Não é mais uma singularização, mas uma individuação como processo, o atual e seu virtual. Não é mais uma atualização, mas uma cristalização. A pura virtualidade não tem mais que se atualizar, uma vez que é estritamente correlativa ao atual com o qual forma o menor circuito. Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, mas indiscernibilidade entre os dois termos que se intercambiam (DELEUZE, 1996, pp. 53 e 54).

A imagem-cristal caracteriza-se justamente pela distinção, indiscernibilidade e intercambiamento constante entre um atual e um virtual. “Estabelecendo uma relação de imanência do virtual com sua atualização, isto é, uma maneira de *cristalização* entre o virtual e o atual quando não há mais limite identificável entre os dois, surge a imagem-cristal” (ALLIEZ, 1996, p. 21). A imagem-cristal é o menor circuito entre o atual e o virtual, seu limite interior, duplo reflexo, germe cristalino de onde o cristal crescerá, e esse é seu primeiro aspecto. Mas acontece da imagem-cristal não se deter no menor circuito e ampliar-se por seus próprios meios. É seu segundo aspecto: o cristal cresce, desenvolve-se, até abarcar o invólucro último, o universo cristalizável, virtualidade e expansão nos circuitos profundos do tempo.

Assim, Deleuze define dois regimes, duas naturezas da relação atual/virtual: individuação em ato (*atualização de um virtual*); e singularização por pontos (*cristalização do atual e do virtual em uma imagem bifacial*).

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. O plano de imanência contém a um só tempo a atualização como relação do virtual com outros termos, e mesmo o atual como termo com o qual o virtual se intercambia. Em todos os casos, a relação do atual com o virtual não é a que se pode estabelecer entre dois atuais. Os atuais implicam indivíduos já constituídos, e determinações por pontos ordinários; ao passo que a relação entre o atual e o virtual forma uma individuação em ato ou uma singularização por pontos

¹⁰⁵ *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, 1948), filme de Orson Welles. Deleuze refere-se, mais explicitamente, àquela que ele considera como sendo a imagem por excelência da indiscernibilidade entre a imagem atual e a virtual: o embate final na sala dos espelhos.

relevantes a serem determinados em cada caso (DELEUZE, 1996, pp. 55 e 56).

Na atualização dos virtuais, a distinção entre atual e virtual remete à diferenciação entre o presente que passa e o passado que se conserva, que jamais deixará “virtualmente” de ser: o virtual, conservado no passado, remete às mudanças de direção do atual na efemeridade do presente que se precipita em futuro. O atual e o virtual se constituem na remissão aos circuitos virtuais cada vez mais vastos, atualizando algum circuito. Já no processo de cristalização de uma imagem bifacial, a imagem coalescente, espelhar, o menor circuito entre o atual e o virtual, remete, inversamente, a um impensável de proporções superlativas, ao indecível que haveria entre duas alternativas pela intercambialidade entre atual e virtual que, distintos, mas indiscerníveis, não param de trocar de papéis na imagem-cristal.

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 tempo passa (em sua escala), ao passo que o efêmero conserva e conserva-se (na sua escala). 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, 1996, p. 55).

A imagem virtual é a lembrança pura, que não pode ser confundida com as lembranças subjetivas psicológicas, a recordação, o sonho, o devaneio. Estas são imagens virtuais, mas a ponto de se atualizarem com referência a um novo presente. A virtualidade da lembrança pura bergsoniana não se define em função de um novo presente, mas de um passado geral. É nesse passado geral, virtualidade pura, que uma consciência se instala de uma tacada para recordar/atualizar uma lembrança e não o contrário.

Pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, já que é estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros. Ela é imagem virtual que corresponde a tal imagem atual, em vez de se atualizar, de ter de se atualizar em *outra* imagem atual. É um circuito já aqui mesmo atual-virtual, e não uma atualização do virtual em função de um atual em deslocamento. É uma imagem-cristal, não uma imagem orgânica.

A imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo (...). O que nos engana é que as imagens-lembrança, e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, frequentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as

necessidades momentâneas dessa consciência (DELEUZE, 1990, pp. 100 e 101).

nove.sete. Segunda natureza do atual e virtual: a imagem-cristal da imagem-tempo

Desta forma, para além da imagem-movimento em meio a uma crise sensório-motora, surge uma imagem de outra natureza no cinema, que repõe o movimento e o tempo sob outra chave: a imagem-tempo. Deleuze caracteriza a crise da imagem-movimento, da montagem orgânica, de uma forma dupla. O primeiro aspecto dessa crise é histórico. A esperança do cinema clássico estava ligada a um despertar do “autômato espiritual”, da potência do pensamento, em prol do impulso revolucionário das massas (o cinema soviético), de uma espiritualização do cinema por uma união metafísica dada na variação cinética da imagem cinematográfica (o cinema francês do pré-guerra de montagem intensiva) e mesmo da formação de uma nação unanimista baseada em uma imagem onírica de si própria (o cinema de Hollywood e o sonho americano). Mas, dentro da própria imagem cinematográfica, habitava também o autômato psicológico antevisto pelo expressionismo alemão: o expressionismo povoou seus filmes com personagens despossuídos de seu próprio pensamento, em relações entre hipnotizadores e hipnotizados, alucinados, sonâmbulos (*O Gabinete do Dr Caligari/Das cabinet des Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene), a série sobre Dr. Mabuse (Fritz Lang), *Metrópolis/Metropolis* (1927, de Fritz Lang), *O Golem/Golem* (1920, Paul Wegener) etc.). O expressionismo antecipa, no cinema, o nazismo, a ascensão de Hitler na alma alemã. O autômato transformou-se em automatização e sujeição das massas, em encenação do Estado (*O triunfo da vontade/Triumph des willens*, 1935, de Leni Riefenthal) (KRACAUER, 1988). Deleuze arrola ainda como causa externa da crise da imagem-movimento, somado ao nazismo, a vacilação do sonho americano; a emergência da consciência de minorias; a inflação das imagens, dos clichês; a influência de novas formas da literatura; e mesmo a crise financeira, de público e de ideias de Hollywood e a falência dos gêneros.

No entanto, Deleuze identifica uma motivação ainda maior para a crise do que qualquer causa histórica ou social. A imagem-movimento conteria em si, de maneira latente, o germe de sua crise, quebrando-se por dentro e indicando o caminho de novas realizações. Cineastas como Yasuhiro Ozu, Orson Welles e mesmo Alfred Hitchcock, que não se pensava como um cineasta moderno, deram nascimento à nova imagem. Mas é com o Neorrealismo Italiano e, posteriormente, com a Nouvelle Vague Francesa, que

a nova imagem apareceria de maneira coletiva. O Neorrealismo pôs em evidência situações (imagens) óticas e sonoras puras que interrompem o reconhecimento sensório-motor, onde as percepções e afecções surgiriam desconectadas da ação. O reconhecimento sensório-motor nada mais é do que o clichê, o esquema perceptivo pronto para que se encadeie em ações já codificadas pelo corpo, fazendo-nos perceber do objeto/imagem apenas aquilo que interessa à ação imediata segundo o grau de utilidade. Resta aos personagens pegos na crise do sensório-motor uma estranha capacidade de visão, eles veem mais do que agem porque já não podem, não querem ou não mais acreditam em uma ação que viesse a modificar a situação. Mas é justamente tal “visão” desconectada da ação que faz com que o objeto/imagem apareça em sua inteireza, em toda sua beleza ou horror, pois já não há esquema sensório-motor algum que permita suportá-lo ou neutralizá-lo. Em *Stromboli* (1950, de Roberto Rossellini), Karin (Ingrid Bergman), uma refugiada do leste europeu casada por conveniência com um pescador da ilha italiana, tenta aproximar-se do marido e decide observar a pesca do atum, do qual ele participa. Ela está em uma pequena embarcação, distante da terra, em uma situação onde não pode fazer nada além de observar a atividade dos pescadores. A sequência tem enxertos filmados por Rossellini de uma pesca real, com imagens que conjugam, na mesma aparição, a bela dignidade do trabalho humano e a terrível mortandade em massa dos peixes: o esforço coletivo, as canções de trabalho, a comunhão entre os pares etc. são inseparáveis do massacre dos animais, do sangue que se mistura ao oceano. Karin passa da observação curiosa à má expectativa e desta ao horror ao ver a cena, mas nada pode fazer, seja para impedir a matança, seja para fugir rapidamente dali. Ela está entregue a sua própria visão insuportável, presa em um pequeno barco.

Portanto é na própria imagem que se deve procurar a passagem para a nova imagem, alerta-nos Deleuze. Uma crise do próprio esquema sensório-motor no cinema que reflete o corte do vínculo do homem moderno com o mundo (um tema caro já aos pensadores do século XIX, como Charles Baudelaire e Walter Benjamin). A crise do sensório-motor tornaria a realidade lacunar e dispersiva; trocaria a ação pela perambulação; romperia a ligação entre uma situação dada e a ação de um personagem; patrocinaria permutações constantes entre o principal e o secundário; e reconectaria o conjunto desencadeado aos clichês de um complô difuso de um poder oculto. É toda uma reversão das imagens do cinema com consequências bastante complexas que

Deleuze, *grosso modo*, divide entre os dois livros sobre o cinema, os dois regimes de imagens, da imagem-movimento (o cinema clássico, orgânico, cinético) e da imagem-tempo (o cinema moderno, inorgânico, cristalino, dominado por processos de singularização cristalina).

As imagens e os signos da imagem-tempo são mais difíceis de condicionar em um grande bloco do que as imagens e signos da imagem-movimento. Como dito anteriormente, fixaremos a maior parte de nossa incursão sobre a imagem-tempo nesse importante aspecto dessa imagem, a imagem-cristal, pela relação privilegiada e única que apresenta entre o atual e o virtual.

No regime da imagem-tempo, da imagem-cristalina, inorgânica, não-representacional, o tempo, livre do movimento normalizado, aparece diretamente (tempo não-cronológico). O desmoronamento das conexões sensório-motoras propiciará o aparecimento de um tempo contemporâneo de si mesmo, um tempo em estado puro, não condicionado pelo movimento. Passado e presente estão em um jogo de trocas constantes entre si. Por isso, sua imagem é bifacial, dupla por natureza, operando não por atualização, mas pela cristalização da imagem na indiscernibilidade e na reversibilidade entre o atual e do virtual (imagem-cristal), embora atual e virtual mantenham sua distinção. A imagem-cristal, uma das potências de apresentação direta do tempo, não atualiza um virtual, antes, cristaliza o atual e o virtual em uma imagem coalescente, atual e virtual distintos, mas indiscerníveis e reversíveis (afinal, onde estará o atual e o virtual neste circuito cristalizado?).

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê *no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos (DELEUZE, 1990, p. 102).

A narração não é mais orgânica, sensório-motora, mas cristalina. As descrições, que remetem às situações óticas e sonoras puras desligadas dos prolongamentos motores, apagam, recriam e substituem os objetos a um só tempo, dando lugar a novas descrições que contradizem, deslocam ou modificam as descrições precedentes. O

tempo direto libera o movimento de suas próprias amarras: o movimento torna-se anormal, falso, aberrante, isto é, faz do *falso-raccord*, da descontinuidade de movimento, seu princípio. E o espaço torna-se desconectado, puramente ótico, sonoro ou tátil. A percepção e a afecção já não se prolongam em ações, os esquemas sensório-motores estão desmontados ou muito enfraquecidos, e em seu lugar aparecem situações óticas e sonoras puras. Portanto, o atual está cortado dos encadeamentos motores e há constantes trocas de papel entre o atual e o virtual. As atualizações do cinema da imagem-movimento já não operam; entram em cena processos de cristalização, ou seja, de aparecimento direto da imagem-tempo. Cinema de vidência e de personagens *videntes*, entregues a estranhas visões e que evoluem *em falso*: eles veem mais do que agem ou podem agir, onde a situação não dada se compõe ao mesmo tempo em que é vivida, trazendo em si, como imagem, algo forte demais para ser neutralizado por algum esquema sensório-motor. O aparecimento do tempo direto põe em crise a noção de verdade, que é mais afeita ao eterno (a imutabilidade do que é eterno). Em decorrência, a narração se desvencilha da necessidade de escolha entre a verdade e o engano em prol de tornar-se falsificante. Assim, uma “potência do falso” (o nietzschianismo do cinema moderno) substitui o que fora verdadeiro pela simultaneidade dos presentes e/ou a coexistência dos passados. Aqui, o virtual passa a valer por si, enquanto as conexões legais do real estão cortadas. E aos heróis e bandidos dos filmes da imagem-ação, emerge o questionamento da possibilidade de se julgar...

nove.oito. Signos da imagem-tempo em Fellini: Roma

O atual e o virtual na imagem-cristal também têm seus avatares, seus “estados” específicos provisórios, estados sígnicos, modos característicos de germinação e constituição: o “límpido” (a situação em curso, o atual cambiante que tenderia a dar-se a ver com nitidez) e o “opaco” (estado provisório de nebulosidade, virtualidade onde pouco ou nada se discerne); o “meio” (tendência à constituição de um universo atual pelo crescimento do germe) e o “germe” (a potência de surgimento do virtual e determinação de novos cursos). Juntos, os três pares (atual/virtual; límpido/opaco; germe/meio) formam as imagens-signo da imagem-cristal, componentes sígnicos cristalinos do hyalossigno. São signos duplos, sempre, correspondentes à bifacialidade da própria imagem cristal, e herdando desta suas características principais: a diferenciação de natureza (distinção); o aspecto pouco definido e a fronteira incerta

(indiscernibilidade); e a constante troca de papéis (reversibilidade). E se o signo (na imagem-tempo) é uma imagem que remete a outra imagem, é no cristal que o atual e o virtual (o límpido e o opaco; o germe e o meio) não param de remeter um ao outro.

Cada autor ou filme (ou mesmo escola ou uma cinematografia específica) pode, quando na imagem-cristal, desenvolver um par específico, ou trabalhar na passagem entre os pares. Peguemos o exemplo de Federico Fellini.¹⁰⁶ Deleuze o apresenta como o autor que privilegia o cristal em formação e expansão. A questão de Fellini seria a de como entrar no cristal, como apanhar o tempo em sua germinação. Justamente, as entradas, as diversas entradas ao longo dos filmes de Fellini são germes, imagens-signos que incorporam outro tipo de imagens-signo, o meio, no próprio movimento de germinar. Filmes como *Cidade das Mulheres* (*La città delle donne*, 1980), *Amarcord* (1973), *Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Fellini*, 1976), *Entrevista* (*Intervista*, 1987), *8 ½* (1963) etc., não são pensados em direção a um paroxismo final, mas como sucessivas entradas onde um novo meio, um novo universo está sempre sendo composto e apagado quando da abertura das próprias entradas.

A incorporação do meio ao germe, sua assimilação e cristalização em uma espécie de coalescência sígnica, define a imagem-cristal felliniana: em qual momento o germe já define o meio, troca de papel com o meio?; e em qual instante o meio já dá início a um novo germe, cristalizando-se junto a um novo germe? Hyalossigno que remete a outro hyalossigno, sucessivamente: em *Roma* (1972) uma nova entrada (a equipe de filmagem visita a construção do metrô) germina em um meio (os subterrâneos da cidade). Mas o meio, por sua vez, já indicava um germe: os trabalhadores identificam um bolsão de ar além do limite de escavação. É a vez, então, do meio, que parecia definitivamente atualizado – as escavações, as máquinas, os operários, os engenheiros preocupados com o prazo de entrega da obra, a poeira seca –, dar lugar a um novo germe, a entrada da antiga casa romana e seus afrescos preservados que compõem um meio aquoso que sinaliza, em contraponto à *secura* da escavação, sua diferença. Mas então o vento sopra para dentro da sala romana, e com ele o tempo presente precipita-se sobre o passado; e o germe fracassa, desfazendo o meio recém-composto – os afrescos se apagam definitivamente. Em Fellini, o passar dos presentes atuais, dos meios, carrega o tempo para a morte, e a redenção advém das virtuais imagens do passado, na co-

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, de p. 110 a 116.

habitação simultânea de todas as idades em germe do ser humano, da vida humana, prontas para novamente crescerem.

Nem todo cristal em Fellini fracassa. Mas, mesmo quando fracassa, pode renascer mais adiante: a entrada na cidade em meio ao congestionamento e ao caos crescente sob a chuva, embora pareça a princípio malograr no engarrafamento em frente ao Coliseu, revela-se nada mais do que apenas uma entrada, a das vias contemporâneas, em meio a tantas outras entradas, como a dos alunos que atravessam o Rubicão, perfazendo a travessia histórica de Júlio César. Ou ainda, se o espetáculo de variedades (o show de “entradas” por excelência) é interrompido pela sirene de ataque inimigo durante a Segunda Guerra Mundial, é para recomeçar de forma completamente diferente nos abrigos antiaéreos. É um processo de diferenciação o das entradas que se equivalem na indiscernibilidade dos sucessivos germes. O amor pela decadência em Fellini tem o pressuposto de, a cada momento, extrair a vida como espetáculo espontâneo, como criação. Tudo se passa na cristalização das imagens óticas e sonoras puras (desconectadas da ação) no circuito atual/virtual, nas imagens-signo do germe e do meio; entrando o atual/virtual, por sua vez, em coalescência na imagem bifacial do cristal, que não para de crescer nas infindáveis intercambiasções.

CAPÍTULO DEZ**IMAGEM-MOVIMENTO, IMAGEM-CRISTAL. SIGNOS DA IMAGEM-TEMPO****dez.um. A imagem-movimento frente à imagem-cristal**

A imagem-movimento referia-se ao intervalo de movimento, constituindo as imagens percepção (movimento recebido em um das faces), afecção (“impressão” deixada pelo movimento no interior do intervalo) e ação (ou reação, movimento executado). A unidade entre o movimento e seu intervalo está no encadeamento

sensorio-motor, daí resultando a narração. Como vimos, essa imagem viveu uma crise por fatores externos (históricos, sociais etc.) e, principalmente, internos: nos espaços quaisquer esvaziados, a ação já não se fazia e os personagens, perambulavam (as situações já não lhes pertenciam de todo): estavam entregues à própria vidência de um cotidiano intolerável. Emergem, assim, as situações óticas e sonoras puras, ou seja, imagens que valem por si, pois estão desconectadas de qualquer ação.

O que importa é que a constituição da imagem-cristal torna-se possível, no cinema, com o desmoronamento das relações sensorio-motoras na crise da imagem-movimento e subsequente aparecimento do opsigno e do sonsigno, signo óptico e sonoro puro: “imagem atual separada de seu prolongamento motor” (DELEUZE, 1990, p. 88) que, não mais conectando-se à uma ação, tenderia a direcionar-se para as imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-mundo. No entanto, essas são imagens insuficientes, na medida em que estão sempre a ponto de uma atualização que as presentifique. Ainda são imagens sensorio-motoras, mesmo que alongadas. “Mas o opsigno encontra seu verdadeiro elemento genético quando a imagem ótica atual cristaliza com *sua própria* imagem virtual, no pequeno circuito interior” (DELEUZE, 1990, p. 88). É no circuito interior – e em suas expansões – que a imagem-cristal alcança a distinção, a indiscernibilidade e a intercambialidade entre o atual e seu virtual (entre o meio e seu germe; entre o límpido e sua imagem opaca).

O cristal é expressão. A expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras, o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado o germe é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo; mas, por outro, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe desempenha o papel de imagem atual. Também aí o atual e o virtual se trocam numa indiscernibilidade que a cada vez deixa subsistir a distinção (DELEUZE, 1990, p. 94).

Como primeira imagem-tempo plena, haveria como opor a imagem-cristal ao sistema da imagem-movimento segundo as *descrições*, a *narração*, a *noção de verdade* e a *narrativa*¹⁰⁷. Com relação às descrições, o regime cinético (orgânico, da imagem-movimento) pressupõe a independência de seus objetos e de um meio qualificado em relação à descrição da câmera, o meio descrito (cenários ou exteriores) valendo por uma “realidade” pré-existente. As descrições orgânicas definem situações sensorio-motoras, perfazendo um cinema de actante. Em contrapartida, no regime crônico (cristalino, da imagem-tempo), a descrição constitui (ou vale por) seu objeto, substituindo-o, criando-o

¹⁰⁷ A oposição é levada a termo por Deleuze em *A imagem-tempo* no capítulo *As potências do falso*.

e apagando-o a um só tempo, dando lugar a outras descrições que ora contradizem, ora deslocam ou mesmo modificam as descrições precedentes, e remetendo a situações óticas e sonoras puras desligadas de seus prolongamentos motores. Entra em jogo um cinema de “vidência”. Da diferença entre descrição orgânica e descrição cristalina é que resulta a discrepância na concepção de *real* e de *imaginário* entre ambas. No regime orgânico há dois polos de existência. No primeiro, a aparente continuidade de um real suposto é reconstituída pelos *raccords*, pelas leis que determinam sucessões, simultaneidades e permanências. Trata-se de um regime de relações localizáveis, isto é, os encadeamentos, do ponto de vista do real, são atuais e as conexões, legais, causais e lógicas. Mas há, também, um segundo polo de existência, onde o “irreal”, a lembrança, o sonho, o imaginário, a princípio instauradores de descontinuidade, são atualizados na consciência. Já no regime cristalino, o atual está cortado dos encadeamentos motores (e o real, das conexões legais) e o virtual vale por si próprio. Os dois polos de existência estão unidos em um circuito onde real e imaginário, atual e virtual, trocam de papéis e se tornam indiscerníveis: imagem-cristal. *A descrição cristalina deixa de supor um Real pré-esbabelecido, perfazendo agora descrições puras.*

A narração no regime orgânico desenvolve-se do esquema sensório-motor: os personagens reagem a (ou desvendam a) situação que lhes desafia. Trata-se de uma narração verídica, aspira ao verdadeiro. Mas ela engloba também rupturas quando da incursão das lembranças, dos sonhos etc., e os movimentos e ações podem apresentar anomalias aparentes, que são logo corrigidas pelo *continuum* de movimento. O tempo (cronológico) aparece como representação indireta, resultante do movimento e concluído no espaço: manifesta-se concretamente em campos de forças com oposições e tensões onde as resoluções se dão com a distribuição de objetivos e a superação dos obstáculos. A narração cristalina implica o desmoronamento dos esquemas sensório-motores, que dão lugar a situações óticas e sonoras puras: os personagens “videntes” precisam “ver” o que há na situação antes de alguma ação, no mais das vezes, uma ação frágil, inócua ou despotencializada; ou mesmo não visam a ação alguma, pois a vidência tomou o lugar da própria ação. O espaço concreto não mais se organiza pelas tensões e resoluções das tensões ou conforme objetivos e obstáculos. O plano pode tornar-se fixo, o movimento tender a zero ou torna-se exagerado e incessante. São as anomalias de movimento que agora valem por si, que se tornam o essencial: reino do falso-*raccord*. Livres de conter a ação, os espaços agora implicam *relações não localizáveis, tornando-*

se apresentações diretas do tempo, da imagem-tempo. A narração cristalina não mais visa à verdade, a narração agora é falsificante.

Haveria também uma diferença fundamental entre os dois regimes quanto à noção de verdade. O regime orgânico aspira ao verdadeiro; a narração verídica se desenvolve organicamente segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. O julgamento (o tribunal é apenas um caso extremo) é o princípio de apartação de inocentes e culpados. Mas o regime cristalino desfaz o princípio de julgamento da imagem crônica, pois a aparição direta do tempo põe em crise a noção de verdade. Não há mais heróis e bandidos. Surge um novo estatuto da narração, que deixa de ser verídica e encadeada com descrições reais, sensório-motoras, para tornar-se falsificante: ela substitui a forma do verdadeiro pela afirmação da simultaneidade de presentes e/ou coexistência de passados (como em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941, de Orson Welles). Assim, há complementaridade e relação intrínseca entre a formação do cristal, a força do tempo direto e a narração falsificante. Personagens falsários impregnam os filmes (novamente Welles, *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, 1948). Aliás, teria sido Welles quem liberou o tempo tornando-o uma imagem direta sob uma potência do falso. Daí a apologia de Deleuze a Welles, que teria refeito, com os recursos do cinema, a crítica de Nietzsche à moral que se esconde atrás da escolha pela *verdade*. Em ambos, a crítica ao homem verídico: o mundo verdadeiro supõe o homem verídico que busca a verdade acima de tudo. Mas o homem verídico esconde em si um outro homem: *Otelo* (*Othello*, 1952) não buscaria a verdade por ciúmes? E Vargas (*A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958)) não se mostraria estranhamente obsessivo na busca de provas que viessem a incriminar Quinlan, demonstrando indiferença pela esposa? Atrás da busca pela verdade, o homem verídico busca julgar a vida, tem sede de justiça, pois vê na vida um mal. Assim, o julgamento é substituído pelo afeto (gosto/não gosto em vez de absolvo/condeno). Se a verdade perde seu *status*, é a arte (ou, de maneira mais ampla, e com Deleuze, o pensamento que anima a criação artística, filosófica e mesmo científica) que assume a tarefa de se contrapor, para além do bem e do mal, à negação da vida e ao mundo verdadeiro. É uma das vias de *Verdades e mentiras* (*F for fake*, 1975). O perito e o falsificador de obras de arte já não mudam, não podem mais se transformar, prisioneiros do mesmo modelo pré-estabelecido: o primeiro pela produção de cópias “perfeitas” segundo um critério ideal que permite reconhecer a obra como sendo “um Vermeer”, “um Matisse” ou “um Picasso”; o perito por ter

erigido modelos de julgamento (seguidos pelo falsificador) baseados na identidade *Vermeer = Vermeer, Matisse = Matisse e Picasso = Picasso*. “Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação” (DELEUZE, 1990, p. 178). “O que Deleuze faz, em *Imagem-tempo*, é aproximar a teoria nietzschiana da verdade da teoria bergsoniana do tempo para explicar a narração moderna no cinema” (MACHADO, 2009, p. 285).

E, por fim, a narrativa, que se refere, no regime orgânico, à relação sujeito/objeto e ao desenvolvimento dessa relação. Nela o modelo da verdade encontra plena expressão. Não na conexão sensório-motora (que anima e cria a narração), mas na adequação do sujeito ao objeto. No cinema, corresponde à tradicional cisão entre uma imagem objetiva (o que a câmera vê) e uma imagem subjetiva (o que a personagem vê): ora vemos uma imagem resultante de um ponto de vista exterior ao conjunto enquadrado (imagem objetiva, ou câmera objetiva), ora vemos o que a própria personagem vê (imagem subjetiva, ou câmera subjetiva). A narrativa orgânica se estabelece no desenvolvimento dos dois tipos de imagem que, podendo apresentar antagonismos, contudo, resolve-se na identidade: $Eu=Eu$, a personagem vista é a que vê; e o espectador, que vê o personagem e o que ele porventura veja. São estas as condições de veracidade da narrativa orgânica, que vão desde a determinação de um sujeito e um objeto (e distinção do objetivo e do subjetivo) à identidade do personagem com ele próprio. Trata-se da própria relação representacional estabelecida no cinema. A narrativa cristalina, por sua vez, desfaz a relação sujeito / objeto na indistinção entre o subjetivo e o objetivo em prol de uma pseudo-narrativa que não se refere mais a um ideal de verdade. Assim, temos:

Regime da imagem-movimento – cinético, orgânico:

Passado presentificado, atualizado pelo *flash-back*. Tempo como *representação indireta* e resultante do movimento.

As anomalias de movimento são corrigidas pelos *raccords* que restabelecem um real suposto por uma continuidade de movimento, mesmo que constantemente interrompida pelos cortes, *flash-back*, sonho, loucura etc.

Independência dos objetos e dos meios (cenários ou exteriores) qualificados que valem por um “real” pré-existente (real suposto): relações localizáveis social, histórica e geograficamente.

Cinema de ação e de personagens actantes que reagem à (ou desvendam a) situação, impregnando-se dela.

A narração orgânica se faz no desenvolvimento de esquemas sensório-motores. A descrição é orientada para o útil (percepção como ação latente e nascente).

A imagem-movimento aspira ao verdadeiro, não apenas no documentário, como também na ficção: A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. Por conseguinte, a narrativa (isto é, a relação sujeito/objeto e o desenvolvimento representacional dessa relação) encontra sua plena expressão no *modelo de verdade* da mútua adequação da imagem subjetiva e da objetiva e das relações de identidade.

Julgamento como princípio de apartação de inocentes e culpados.

Imagem-cristal (do regime da imagem-tempo) – cristalino, inorgânico:

Imagem bifacial (imagem-cristal) na relação de distinção, indiscernibilidade e intercambiamento entre um atual e seu virtual (ou entre o límpido e o opaco, ou ainda entre o meio e o germe). Tempo aparece diretamente, crônico e não-cronológico, livre da condicionante do movimento.

O desmoronamento das conexões sensório-motoras dá lugar às situações óticas e sonoras puras. O atual está cortado dos encadeamentos motores. O movimento torna-se anormal, falso, aberrante: reino do falso-*raccord*, das acelerações e desacelerações de movimento, dos congelamentos da imagem etc. O espaço torna-se desconectado, puramente ótico, sonoro ou tátil.

A descrição cristalina constitui (cria ou vale por) seu objeto. Ela o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes.

Cinema de vidência e de personagens “videntes”, uso superior da visão que suspende o reconhecimento sensório-motor, isto é, *clicherizado*, na revelação do “intolerável”. Constatação de uma situação não dada que se faz ao mesmo tempo em que se vive.

A narração cristalina suscita descrições que remetem às situações óticas e sonoras puras desligadas dos prolongamentos motores.

O tempo direto (devir do tempo) põe em crise a noção de verdade (afeita ao eterno). A narração torna-se falsificante e a “potência do falso” (na vontade de potência nietzschiana) substitui o verdadeiro pela simultaneidade de presentes e/ou coexistência de passados. As conexões legais do real estão cortadas e o virtual vale por si próprio. Assim, a narrativa abandona qualquer ideal de verdade, tornando-se pseudo-narrativa simulante, subjetiva indireta livre pasoliniana.

Desaparecem os heróis e os bandidos da imagem-ação e é a própria noção de julgamento que entra em cheque.

dez.dois. Outros signos da imagem-tempo

Segundo Deleuze (1990), a imagem-tempo não se resume à imagem-cristal (embora dela decorram os cronossignos que marcam as apresentações diretas da imagem-tempo). O primeiro cronossigno refere-se à *ordem do tempo*, às relações interiores do tempo. O cronossigno da ordem do tempo tem duas figuras. A primeira figura se faz pela coexistência de todos os *lençóis de passado* (ultrapassagem da memória psicológica em direção à memória-mundo, como em Alain Resnais). Seu signo é o *lençol*, *aspecto* ou *facies*. A outra figura diz respeito à simultaneidade das *pontas de presente* que operam por saltos, pois as sucessões exteriores estão rompidas (onde o presente se desdobraria em presente do presente, presente do passado e presente do futuro, como na obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet) – sendo seus signos as próprias *pontas de presente*. À indiscernibilidade entre o real e o imaginário como na imagem-cristal, há relações que se constituem nas alternativas indecidíveis entre lençóis de passado e nas diferenças inexplicáveis entre pontas de presente. É a *verdade* e o *falso* que se tornam indecidíveis ou inextrincáveis – o passado está sob suspeição e o impossível procede do possível. É toda a situação de *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), não por acaso, resultado da parceria entre Resnais (direção) e Robbe-Grillet (roteiro).

O outro cronossigno é o que constitui o *tempo como série*: o antes e o depois não dizem mais respeito à sucessão empírica exterior, mas à qualidade intrínseca do devir. Uma série no cinema é uma sequência de imagens que tendem para um limite, inspirando a sequência anterior, e dando passagem para outro limite, a sequência posterior – duas faces da potência. A imagem-tempo aparece nesse cronossigno como potencialização, devir da série de potências. É esse o cronossigno correspondente ao tempo como série, o *genessigno*, que também põe em questão a noção de verdade: o falso não é mais aparência, mas constitui as próprias séries, transpondo os limites, efetuando as metamorfoses e desenvolvendo-se no ato de constituir lenda pelo ato de fabulação – o devir como potência do falso.

Os genessignos têm várias figuras: os personagens formam séries como graus de uma vontade de potência (Orson Welles); os personagens e os autores transpõem seus limites, tornando-se “outros” em um ato de fabulação referido a um povo passado ou por vir (já em Glauber Rocha; mas também em Jean Rouch e Pierre Perrault e o cinema verdade que põem em questão a própria verdade); os personagens se dissolvem e o autor

se apaga, restando apenas atitudes e posturas do corpo que formam séries e *gestus* que as reúne como limite último criando a fabulação; ou ainda, quaisquer relações de imagem (personagem, seus estados, mas também o autor, os corpos, as cores, as faculdades psicológicas, os poderes políticos, a lógica, a metafísica etc.) referidas pelas séries.

Toda sequência de imagem forma uma série na medida em que tende a uma categoria na qual ela se reflete, com a passagem de uma categoria a outra determinando uma mudança de potência. A coisa mais simples que se diz da música de Boulez, também se dirá do cinema de Godard: pôs tudo em série, instituiu um serialismo generalizado (DELEUZE, 1990, p. 327).

O cinema clássico, operando por encadeamentos lógicos entre as imagens (montagem cinética), trabalhava com cortes racionais, ou seja, cortes que determinavam relações comensuráveis entre os planos e as sequências em séries conectadas. A situação muda com o cinema moderno. Os cortes não estão mais submetidos aos encadeamentos; são os sucessivos re-encadeamentos que estão submetidos aos cortes, ditos autônomos, independentes, “irracionais”, já que as relações entre as imagens tornaram-se incomensuráveis nas diversas séries divergentes e disjuntivas. O cinema moderno é o cinema do corte irracional, das incomensurabilidades, do re-encadeamento perpétuo por cortes irracionais das imagens desencadeadas, um retalhamento da imagem, uma organização que faz coexistirem imagens não-sincrônicas em relações não-cronológicas (montagem da imagem-tempo): o corte deixou de fazer parte da imagem ou da sequência, deixou de ser racional, e a sequência tornou-se uma série. A imagem foi cortada do mundo exterior e sua reintegração em um todo como consciência desapareceu. O pensamento nasce agora do “fora”, longínquo, mais longe que as distâncias do mundo exterior, para afrontar-se com um dentro enquanto impensável mais profundo que toda interioridade. É que já não há mais interiorizações ou exteriorizações, integrações ou diferenciações.

É o inevitável em Welles, o indecível em Resnais, o inexplicável em Robbe-Grillet, o incomensurável em Godard, o irreconciliável nos Straub, o impossível em Marguerite Duras, o irracional em Syberberg. O cérebro perdeu suas coordenadas euclidianas, e emite agora outros signos. A imagem-tempo direta, com efeito, tem por noosignos o corte irracional entre imagens não-encadeadas (mas sempre re-encadeadas), e o contato absoluto de um fora e de um dentro não totalizáveis, assimétricos (DELEUZE, 1990, p. 329).

O corte irracional tem uma consubstancialização privilegiada na disjunção entre as imagens sonora e visual, relação indireta-livre propriamente dita, como no cinema de

Jean-Luc Godard, Hans-Jürgen Syberberg, Marguerite Duras e Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. A disjunção entre o som e a imagem tem como correlato necessário um puro ato de fala como fabulação criadora que se destaca das falas do filme. Há relação entre a imagem sonora e a imagem visual, mas uma não mais copia a outra. Há complementaridade entre a imagem sonora (ato de fala fabulador) e a imagem visual (imagem estratográfica ou arqueológica) e não uma relação totalizável. O extracampo (espaço-fora-da-tela) perde sua potência, pois a imagem visual já não se prolonga para fora do quadro: sua relação privilegiada é, agora, com a imagem sonora, o interstício substituindo o extracampo. Em consequência, a voz *off* tenderia a desaparecer sem o extracampo em favor das imagens da voz e da visão: *Carmen de Godard (Prénom Carmen, 1983, de Jean-Luc Godard)*; *India Song (1974, de Marguerite Duras)* etc.

É preciso, assim, que os dados visuais se organizem em camadas superpostas por meio de constantes entrelaçamentos e misturas com todas as variações de disjunções possíveis, retrogradações, impulsões, rompimentos etc., relações de onde será possível descolar o puro ato de fala: as superposições nos e entre os filmes *Ludwig, réquiem para um rei virgem (Ludwig, requiem für einen jungfräulichenkönig, 1972)*, *Karl May (1974)* e *Hitler: um filme da Alemanha (Hitler: ein film aus Deutschland, 1978)*, de Syberberg. O importante é que o visual e o sonoro já não mais reconstituem um todo, como na imagem-movimento, mas entrem em uma relação irracional. O cinema da imagem-tempo antecipa, por seus próprios meios, as questões que serão postas em jogo pela imagem eletrônica, por exemplo, na substituição da natureza (a natureza filmada, a “realidade” de Pasolini) pela informação.

A disjunção entre os aspectos visual e sonoro exprimirá a nova complexidade do espaço informático, superando o indivíduo psicológico e inviabilizando, juntamente, o todo. Trata-se de uma complexidade não totalizável, não abarcável pela unidade totalizante, seja esta um indivíduo ou não. Em Syberberg, o inimigo é a *imagem de Hitler*, pois o Hitler que ainda “vive” só existe como e por intermédio das informações que o constituem em cada um de nós. Mas nenhuma informação, mesmo que documentada, mesmo que volumosa, vencerá a imagem de Hitler, pois seu poder (que, em última análise, é dos meios de comunicação), o que a torna propriamente onipotente, é sua própria nulidade e ineficácia: a informação não se degrada porque é ela própria degradação. É nesse sentido que Syberberg deseja revirar a imagem, ultrapassando as informações, operação que o faria vencer a imagem de Hitler, colocando em jogo todas

as informações faladas para delas extrair um puro ato de fala, criação de um mito que seja o avesso dos mitos dominantes, das palavras de ordem.

Ora, cada um, atingindo seu próprio limite que o separa do outro, descobre assim o limite comum que os refere um ao outro sob a relação incomensurável de um corte irracional, o direito e o avesso, o fora e o dentro. Estes novos signos são lektossignos, que atestam o último aspecto da imagem-tempo direta, o limite comum: a imagem visual que se tornou estratográfica é tão mais legível por si só, justamente porque o ato de fala se torna criador autônomo. Não faltavam lektossignos ao cinema clássico, mas apenas na medida em que o próprio ato de fala era lido (no cinema mudo) ou (no primeiro estágio do cinema falado) fazia a imagem visual, da qual era apenas um componente, ser lida. Do cinema clássico ao cinema moderno, da imagem-movimento à imagem-tempo, o que muda não são somente os cronossignos, mas os noossignos e os lektossignos, ficando entendido que sempre é possível multiplicar as passagens de um regime a outro, tanto quanto realçar suas diferenças irreduzíveis (DELEUZE, 1990, p. 331).

Por fim, ao contrário das imagens e dos signos da imagem-movimento, as imagens e os signos da imagem-tempo não se deixam classificar com tanta facilidade, pois têm como caráter marcante a fluidez e mutabilidade. Portanto, a classificação abaixo deve ser lida como sendo apenas indicativa de uma tendência geral de certos aspectos da imagem-tempo:

1º) *Imagens óticas e sonoras puras e atuais (opsignos e sonsignos)* que embaçam a conexão entre a percepção e a afecção com as ações (desmoronamento do esquema sensório-motor);

2º) *A imagem-cristal* como resultado do processo de cristalização entre as imagens óticas e sonoras puras atuais com suas imagens virtuais (indiscernibilidade entre atual e virtual, entre meio e germe, entre límpido e opaco) gerando *hyalossignos* (signos cristalinos, germes ou espelhos do tempo já que é uma imagem-tempo direta, forma transcendental do tempo, que se vê no cristal);

3º) *Cronossignos* que marcam as apresentações diretas da imagem-tempo:

a) *Cronossigno referido à ordem do tempo*, às relações interiores de tempo, onde há alternativas indecidíveis entre lençóis de passado e diferenças inexplicáveis entre pontas de presente. Tem duas figuras:

a.a) A *coexistência de todos os lençóis de passado*, memória-mundo, cujo signo é o *lençol*, *aspecto* ou *fácies* (signos da lembrança pura);

a.b) A *simultaneidade das pontas de presente*, sendo signos as próprias *pontas de presente* (signos de “presentes virtuais”);

b) *Cronossigno que constitui o tempo como série, devir como potência do falso*: série de potências que põe em questão a noção de verdade e cujo signo é o *genessigno* (signo do falso);

4º) *Corte irracional* entre imagens sempre re-encadeadas e *contato absoluto de um fora e de um dentro* não totalizáveis que geram *noossignos* (signos de pensamento);

5º) A *disjunção entre o som e a imagem*, que tem como correlato necessário um *puro ato de fala como fabulação criadora* e cujo signo é o *lektossigno* (signo de legibilidade), último aspecto da imagem-tempo direta: a imagem visual estratográfica é legível pelo ato de fala que se tornou autônomo – relação indireta-livre (ou subjetiva indireta-livre, na expressão de Pasolini).

dez.três. Objeções de Rancière a Deleuze

Jacques Rancière é cético quanto à possibilidade de apartação, no cinema, de dois regimes distintos de imagens como propõe Deleuze com a imagem-movimento e a imagem-tempo. A imagem-tempo só apareceria com o desmoronamento do esquema sensorio-motor, mas Rancière identifica algo de suas propriedades ainda na imagem-movimento, mais precisamente na imagem-afecção, notadamente quanto ao espaço qualquer desconectado da orientação espacial, potência virtual da imagem-tempo. Rancière ressalta que Deleuze chega a usar os mesmos exemplos (como o do cineasta Robert Bresson) para referir-se à constituição dos espaços quaisquer da imagem-afecção e das situações óticas e sonoras puras na imagem-tempo. A diferença entre a imagem-movimento e a imagem-tempo para Rancière estaria não nas imagens em si, mas em uma mudança deliberada de ponto de vista sobre as mesmas imagens: acontecimentos da matéria-imagem como elementos de uma filosofia da natureza no primeiro, formas do pensamento-imagem de uma filosofia do espírito no segundo ponto de vista:

Concluiríamos, facilmente, que a imagem-movimento e a imagem-tempo não são, de forma alguma, dois tipos de imagens opostas, correspondendo a duas eras do cinema, mas dois pontos de vista sobre a imagem. Mesmo que trate de cineastas e de filmes, *A imagem-movimento* analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da matéria-imagem. Mesmo que retornando as análises de *A imagem-movimento*, *A imagem-tempo* analisa essas formas como formas do pensamento-imagem. (...) Entre a imagem-afecção, forma da imagem-movimento, e o ‘opsigno’, forma originária da imagem-tempo, não passamos de uma família de imagens para outra, mas de uma borda para outra das mesmas imagens, da imagem como matéria, para a imagem como forma. Passaríamos, em suma, das imagens como elementos de uma filosofia da natureza, para as imagens como elementos de uma filosofia do espírito. Filosofia da natureza, *A imagem-movimento* introduz-nos, pela especificidade das imagens cinematográficas, ao infinito caótico das metamorfoses da matéria-luz. Filosofia do espírito, *A imagem-tempo* mostra-nos, por meio das operações da arte cinematográfica, como o pensamento desdobra uma potência própria à medida desse caos (RANCIÈRE, 2013, p. 118).

Rancière vê a reconstituição de um todo na imagem-tempo, o “cristal-intervalo” criando um novo todo, uma nova unidade totalizante, assim como faz o intervalo-anteparo na imagem-movimento: um todo sustentaria cada filme, perfazendo sempre uma unidade totalizante, mesmo naqueles onde o tempo apareceria diretamente. Os falsos-*raccords* e os cortes irracionais designariam, da mesma maneira que acontece com a imagem-movimento, uma forma do pensamento se igualar ao caos, não designando uma operação diferenciada que determinaria outra família de imagens. Da mesma maneira, o desmoronamento das situações sensório-motoras (processo que Rancière faz questão de ressaltar que não faz parte da história da arte, da história natural das imagens ou da história propriamente dita) exprimiria a correspondência entre os infinitos da matéria-imagem e do pensamento-imagem.

Soa estranho a Rancière, da mesma forma, o que ele identifica como sendo uma “historicização declarada” operada por Deleuze quanto à passagem entre os dois regimes de imagem. Uma classificação “natural” dos tipos de signos, objeta Rancière, não poderia ser determinada por um evento externo às imagens cinematográficas como a emergência da Segunda Grande Guerra Mundial. E ainda, seria conveniente a captura de Hitchcock para marcar tal passagem, pois seu cinema refaria todo o percurso formal da imagem-movimento, seus avatares e disposições formais, sendo por isso, ao mesmo tempo, ápice da imagem-movimento, isto é, finalização da grande restituição das potencialidades intensivas da imagem-matéria, da restituição da percepção às próprias coisas e esgotamento dessa imagem, momento de sua crise. Rancière não vê em que a

paralisia motora em personagens de diversos filmes de Hitchcock como em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Janela indiscreta* (*Rear window*, 1954) etc., poderia impedir o encadeamento das ações. E se pareceria a Rancière que Deleuze estaria apenas “alegorizando” sobre os filmes de Hitchcock, seria apenas porque, em verdade, seria impossível encontrar qualquer passagem efetiva entre os dois regimes de imagem.

Deleuze teria necessidade de colocar a (ação da) imagem-movimento em crise porque a passagem entre o infinito da matéria-imagem e o infinito do pensamento-imagem é uma “história de redenção”, história da devolução das imagens à objetividade perdida para o cérebro e suas exigências voltadas para a utilidade e para a ação. O cinema devolveria a percepção (objetiva) às imagens, redimindo-as ao tirar-lhes dos corpos, da trama da utilidade e da ação, dando-lhes um “encadeamento-em-pensamento”. No entanto, tal encadeamento seria também reintrodução da lógica do anteparo, de uma imagem que ocupa a centralidade perceptiva que interrompe o movimento (o cinema instaura um intervalo de movimento). Nesse sentido é que Rancière vê nessa redenção da matéria uma pseudo-redenção, perfazendo uma nova captura. É então que Deleuze pararia a lógica do encadeamento mental das imagens, continua Rancière, arriscando-se a dar “autonomia” aos seres da ficção. E novamente Hitchcock seria invocado, agora retornando contra esse autor a própria paralisia (que Rancière ressalta ser um recurso aplicado segundo determinados fins expressivos) que o fez um dos anunciadores das imagens óticas e sonoras puras, transformando o que era uma paralisia “alegórica” em paralisia “real”, devolvendo a matéria-imagem ao caos pela anulação da ação. Esse seria o ponto central de um grave problema que o cinema imporia ao pensamento segundo o lugar que ocupa na modernidade, ou no “regime estético da arte”, como prefere Rancière. Trata-se justamente, da oposição entre a ideia que o “regime representativo clássico” e o “regime estético da arte” têm da arte. O pensamento de Deleuze para o cinema seria tributário, justamente, de um processo maior anti-representacional, de recusa da imposição da forma ativa à matéria:

No regime representativo, o trabalho da arte é pensado segundo o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético, essa ideia de imposição voluntária de uma forma a uma matéria é recusada. A potência da obra, agora, identifica-se com uma identidade dos contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não-pensamento, do intencional e do inintencional (RANCIÈRE, 2013, p. 122).

Seria o projeto de Flaubert para a literatura: a obra só teria a si mesma como ponto de apoio, sendo o estilo (do autor) liberado de toda matéria. Em contrapartida, do

esforço deve resultar uma obra liberada da intervenção do autor, indiferente, em uma passividade absoluta sem vontade nem significação. Trata-se de um determinado regime de pensamento na arte como expressão de um pensamento, que se caracteriza pela recusa a impor a vontade às imagens, aos objetos, e deseja igualar-se ao seu contrário, tanto em Hegel (potência apolínea da ideia que enforma a matéria artística), quanto em Nietzsche e Deleuze (potência dionisíaca onde o pensamento abdica dos atributos da vontade, perdendo-se na matéria artística e igualando-se ao caos das coisas).

Mas o cinema, segundo Rancière, é um híbrido por estar condicionado ao seu dispositivo material, sendo “a encarnação literal dessa unidade dos contrários, a união do olho passivo e automático da câmera e do olho consciente do cineasta. (...) a câmera não pode não ser passiva” (RANCIÈRE, 2013, pp. 122 e 123). A própria identidade dos contrários se faria de antemão; e o olho do realizador, ao qual o olho mecânico da câmera estaria subordinado, condicionaria o trabalho de montagem. O dismantelamento do “esquema sensório-motor” não seria, assim, um processo evidente, pois o mesmo gesto liberaria e encadearia as potencialidades. É quando Rancière denuncia o retorno da lógica da forma que enforma a matéria no pensamento deleuziano na ideia do esquema sensório-motor da imagem-movimento: o dispositivo mecânico faz com que o ativo e o passivo sejam reinvestidos da potência de um espírito coordenador e soberano, como em Hitchcock, que Deleuze põe como o “demiurgo vencido pelo autômato que criou, afetado de volta pela paralisia que lhe havia conferido” (RANCIÈRE, 2013, p. 123).

A oposição da imagem-movimento e da imagem-tempo é, assim, uma ruptura fictícia. Sua relação dar-se-ia, mais propriamente, segundo uma espiral infinita. A atividade da arte sempre deve reverter-se em passividade, reencontrar-se, ainda, nessa passividade, e deve contrariar-se novamente. Se Bresson está, ao mesmo tempo, na análise da imagem-afecção e entre os heróis da imagem-tempo, é porque seu cinema encarna, mais de que qualquer outro, essa dialética que está no âmago dos livros de Deleuze; é porque encarna, mais profundamente, uma forma radical do paradoxo cinematográfico (RANCIÈRE, 2013, p. 124).

A distância entre o que a câmera captou e aquilo que deveria ter captado (a poética e as intenções do autor) é conjurada na “igualdade indiferente” com que são reunidas na montagem. E mais uma vez Rancière denuncia o retorno da forma intencional sobre a matéria passiva, trazendo como exemplo Bresson e o fato da obra deste ser analisada tanto em *A imagem-movimento* quanto em *A imagem-tempo* na dupla referência entre a “vontade do artista com o movimento autônomo das imagens”

(RANCIÈRE, 2013, p. 125) – o autômato manifestando o impensável no pensamento. É todo o espaço háptico bressoniano, espaço tátil (à parte do ótico), fragmentado e reconectado (pela montagem) por mãos que pegam em vez de tocar, tanto em cena, na tela, quanto na montagem; e onde Deleuze identifica uma potência do interstício a separar os planos e a encaixar vazios entre eles contra os encadeamentos sensório-motores. Mas Rancière considera tal oposição entre as duas lógicas de concepção do cinema, na prática, quase indiscernível.

uma quase indiscernibilidade entre uma lógica da imagem-movimento e uma lógica da imagem-tempo, entre a montagem que orienta os espaços segundo o esquema “sensório-motor” e aquela que os desorienta para que o produto do pensamento consciente se torne idêntico, potencialmente, ao livre desdobramento das potencialidades das imagens-mundo. A cinematografia de Bresson e a teoria deleuziana evidenciam a dialética constitutiva do cinema. É a arte que realiza a identidade primeira do pensamento e do não-pensamento que define a imagem moderna da arte e do pensamento. Mas também é a arte que inverte o sentido dessa identidade, para reinstaurar o cérebro humano em sua pretensão de se tornar o centro do mundo e de colocar as coisas a sua disposição. Essa dialética fragiliza, de início, qualquer vontade de distinguir, por traços discriminantes, dois tipos de imagens, de fixar, assim, uma fronteira que separa um cinema clássico de um cinema moderno (RANCIÈRE, 2013, p. 127).

É um problema para Rancière que Deleuze utilize, em alguns momentos, os mesmos cineastas, ou ainda os mesmos exemplos de uma determinada obra, para caracterizar disposições da imagem-movimento e da imagem-tempo, corroborando sua já explicitada posição de que tal diferenciação não passaria de uma mera mudança de olhar sobre a mesma coisa. Afinal, os encadeamentos acabariam sempre por se fazerem presentes: o intervalo de movimento instaurado na matéria pela opacidade que é o cérebro jamais deixaria de lembrar ao cinema o seu hibridismo condicionado à matéria, tributário tanto do olho passivo da câmera quanto do olho ativo do autor.

dez.quatro. Imagem-movimento e imagem-tempo reafirmadas

A diferenciação proposta por Deleuze entre dois regimes de imagens no cinema encontra eco na história da pintura que, tal qual aquele, poderia ser lida como correspondendo a uma história natural:

A história da pintura ou do cinema desenvolve-se como uma história natural com sua lógica interna e externa, orgânica e inorgânica. Foram Wörringer e Focillon os que, em primeiro lugar, consideraram a arte sob a forma de uma história natural onde pode-se ver oporem-se um regime orgânico e genealógico a um regime cristalino e inorgânico segundo

orientações e dinamismos que conectam novas imagens (MARTIN, 2005, pp. 213 e 214 – *tradução nossa*)¹⁰⁸.

De outra parte e mais profundamente, tal apartação corresponde a um corte nos paradigmas da história do pensamento ocidental que tem Nietzsche como um ponto de referência. Tal mutação entre o pensamento representacional e o pensamento diferenciante é que está em jogo, ao que nos parece, na distinção entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, uma mutação que não é realizada de um golpe, mas de filme a filme, com suas acelerações e desvios próprios. Não se pode ignorar o projeto geral que anima os livros do cinema de Deleuze: trata-se da constituição de um pensamento-cinema que se quer não-representacional; não é, a nosso ver, uma diferença de ponto de vista sobre uma mesma imagem invariante, mas uma diferenciação instaurada no seio do cinema, que cinde o cinema em dois por uma *criação de pensamento* que se corporifica no estabelecimento de dois regimes independentes de imagem segundo coordenadas cinético-representacionais e tempo-não-representacionais.

Se há, como diz Rancière, um retorno à lógica de enformação da matéria sob a égide de um espírito soberano, que atestaria a permanência do esquema sensório-motor no cinema, isso de deve, justamente, pela imagem-movimento estar vinculada ao pensamento da identidade, do semelhante, da representação. Se o pensamento da “forma intencional” sobre a “matéria passiva” parece também ser atribuível ao sistema da imagem-tempo, é notadamente por autores transicionais (os exemplos escolhidos por Rancière), daí estarem incluídos tanto na imagem-movimento quanto na imagem-tempo. Assim é que Rancière parece não ter levado em conta que Hitchcock e Bresson fazem parte, cada um de uma forma específica, de momentos de passagem entre os dois regimes de imagens. É todo um cinema, um pensamento próprio ao cinema, que se punha em marcha de reconversão, de uma *representação indireta do tempo* para uma *apresentação direta do tempo*. Hitchcock e Bresson são ótimos exemplos, justamente, de que as passagens são múltiplas e – ainda mais importante – que os dois regimes, a despeito de serem bem demarcados, possuiriam uma multiplicidade de zonas de confluência, de fronteiras permeáveis, o que não descaracteriza a plena constituição e

¹⁰⁸ “L’histoire de la peinture ou du cinéma se développe comme une histoire naturelle avec sa logique interne et externe, organique et inorganique. C’est Wörringer et Focillon qui, les premiers, envisagent l’art sous la forme d’une histoire naturelle où l’on voit s’affronter un régime organique et généalogique avec un régime cristalin et inorganique selon des orientations et des dynamismes qui engagent de nouvelles images” (MARTIN, 2005, pp. 213 e 214).

distinção de ambos como regimes independentes. Talvez a passagem se tornasse ainda mais nítida se os exemplos invocados fossem os da obra de Godard, Syberberg, Duras etc., isto é, exemplos de um cinema já plenamente do interstício, do corte irracional, para além, inclusive, da imagem-cristal.

Assim, o pensamento deleuziano enquanto tal estaria bem mais próximo da imagem-tempo; e a argumentação de Rancière, que orienta-se para provar a insustentabilidade da diferenciação dos dois regimes de imagens, acaba, pelo contrário, evidenciando a complexibilidade que há entre os dois regimes de imagens independentes, mas não estanques nem fechados em si.

Os filmes escapam aos seus autores, ou mesmo determinados autores escapam a si próprios, sua imagem (a imagem que vive em seus filmes, o estilo, a assinatura inconfundível) tomando a dianteira quando suas intenções expressas ainda o prendem à antiga formulação. Os exemplos são inúmeros e talvez esse seja também o exemplo de Hitchcock. A paralisia motora de seus filmes não é apenas alegórica, com fins apenas dramaturgicos, mesmo que o próprio Hitchcock porventura assim parecesse considerar. São retenções motoras bem concretas, impedimentos de locomoção, fobias etc. Tal paralisia não para a imagem completamente, não interrompe a ação de todo; mas é uma forte presença de algo (o desmantelamento das situações sensório-motoras) que só encontrará seu pleno desenvolvimento mais tarde, após o Neorealismo Italiano. Alguma desconexão já está em jogo, mas muitas das conexões, evidentemente, ainda persistem em Hitchcock. Não haveria desconexão completa em Hitchcock, um autor, aliás, anterior à Segunda Grande Guerra Mundial (seu primeiro filme finalizado e creditado como diretor, *The pleasure garden*, data de 1925). Assim como não haveria primado algum de fatores externos a determinar o aparecimento da imagem-tempo. As condições pós-Segunda Guerra na Europa formam uma ambiência propícia para o aparecimento gradual da imagem-tempo.

No entanto, a imagem-tempo concerne a *Cidadão Kane* (de 1941, quando o conflito não parecia indicar o desfecho que teve, nem era possível prever o que surgiria do mundo pós-guerra) e, ainda mais distante no tempo, dos filmes do período mudo de Yasujiro Ozu. Como dizia Deleuze, a imagem-tempo é o fantasma que sempre assombrou o cinema.

CAPÍTULO ONZE**CAMPO TRANSCENDENTAL. VIRTUALIDADE NÃO REPRESENTACIONAL DA IMAGEM-MOVIMENTO****onze.um. Plano de imanência, transcendental, matéria**

“O campo transcendental se define por um plano de imanência”, escreve Deleuze em *A imanência: uma vida...*, “e o plano de imanência [se define] por uma vida” (DELEUZE, 1995). O campo transcendental não se confunde de maneira alguma com o transcendente; e não é a experiência, o vivido, pois não remete a sujeitos ou objetos (modelo da representação), mas a uma “pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem

mim” (DELEUZE, 1995). A consciência transcendente, a relação sujeito/objeto, se ausenta; e o campo transcendental “definir-se-á como um puro plano de imanência” (DELEUZE, 1995). É um empirismo propriamente transcendental e se for uma consciência, o será sem objeto, nem “eu”, em uma relação apenas de direito. O campo transcendental não se define por uma consciência. Pois “a imanência absoluta é nela mesma: ela não está *em* alguma coisa” (DELEUZE, 1995), a imanência remete apenas a si mesma, é sempre imanência de si e só assim é que se constitui um plano de imanência. A imanência não é imanente nem mesmo à vida, ela é *uma* vida; não uma vida individual, mas a potência de uma vida singular imanente ao vivo, uma vida feita apenas de virtualidades. E mesmo a transcendência se constituiria como uma resultante da imanência. O plano de imanência é o transcendental, sem, contudo, ser kantiano:

A crítica de Deleuze é a seguinte: a instauração kantiana do transcendental termina por simplesmente *duplicar* a instância do empírico. Deleuze contrapõe-se a Kant do mesmo modo pelo qual Aristóteles se contrapõe a Platão. Uma vez aberto o hiato entre empírico e o ideal, entre o *a posteriori* e o *a priori*, estamos condenados à tarefa infinita e desesperada da impossível mediação – o trabalho sem resultado final das sínteses das sínteses das sínteses... (...) é a estrutura bergsoniana virtual/atual que permite a Deleuze remodelar a estética e a analítica transcendentais, evitando o problema da síntese do múltiplo da sensibilidade (PRADO JR., 2004, pp. 164 e 165).

Kant concebeu o campo transcendental sobre a forma empírica da representação, como interioridade, “sujeito transcendental” de experiência como condição de possibilidade, atendo-se às condições da experiência possível em vez da experiência real. De outra forma, atendo-se a um pensamento reflexivo e não propriamente pensante; cognitivo, mas não *signico*. A posição deleuziana acerca da imanência seria não a de um sujeito constituído e sua consciência como pontos irradiadores do pensamento, mas a de conceber uma “relação com o lado de fora, essa relação absoluta, como diz Blanchot, que é também não-relação (Pensamento)” (DELEUZE, 1991, p. 103). Mas o “fora” (“*dehors*”) e o “dentro” não se confundem com o “exterior” e o “interior”: nada mais profundo do que o “dentro”, mais abismal do que qualquer interioridade; e nada no exterior é mais longínquo do que o “fora”, dimensão do invivível, das velocidades lancinantes, onde se situam as forças e as relações entre as forças que se afetam sem parar; ou ainda, é o nada, um vazio sem interrupção, a “morte” absoluta. Mas acontece da força ser afetada por si mesma, apontar o agulhão para si, dobrando-se sobre si numa relação consigo. Esse afeto de si para si mesmo (vindo de fora) é a dobra do próprio fora que, na operação, constitui um dentro em sua própria

tessitura. “Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá uma curvatura ao lado de fora e constitui o lado de dentro” (DELEUZE, 1991, p. 104). São as forças do fora que nos lançam em direção ao pensamento, que forçam o pensamento a se constituir em movimentos não-representacionais sobre o campo transcendental, que põem o próprio pensamento na exterioridade da não-representação: “Deleuze chama de plano de imanência a esse campo transcendental onde nada é suposto de antemão salvo a exterioridade, que recusa justamente todo pressuposto” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 64).

Do ponto de vista da matéria (variação universal), o plano de imanência não é o produto de uma consciência individualizada e constituída, de um “eu” pensante que se projetaria sobre a matéria, cobrindo-a “do exterior” como um véu que se molda ao objeto e que, ao mesmo tempo, lhe serve de molde. Estamos diante de um campo transcendental, cuja superfície progrediria, justamente, como instauração do plano de imanência. Já depreendíamos¹⁰⁹ de *O que é a filosofia?* que o plano de imanência não era o universo material, mas um *constructo* e que precisaria ser edificado. No entanto, o plano de imanência criado por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória* abarca o universo material, coincide com seus traços, mas nem por isso pode ser confundido com a matéria cambiante, com a extensão material. Um “corte” é o que está contido em seu continente, é dele deduzido. Porém, nada impediria que determinado corte não viesse a quase coincidir seus traços exteriores com seu próprio continente, ou mesmo a traçar-se sobre os traços de seu continente. Dessa forma, nos pareceu que Bergson edificaria seu plano de imanência percorrendo traço a traço o regime de todas as imagens, o universo material, mas *como* um *constructo* sobre o regime da variação universal da matéria; de outra maneira, o *caos*, mas que com ele não se confunde de forma alguma. O corte que é o plano de imanência traçado por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória* é o conjunto de todas as imagens superposto ao universo material atravessado pelo todo¹¹⁰.

Por outro lado, vimos como a relação entre o plano de imanência e o universo material em *A imagem-movimento* (tributária do Bergson de *Matéria e memória*) geraria

¹⁰⁹ No capítulo dois: *Plano de imanência. Movimento e movimento no cinema*.

¹¹⁰ Bento Prado Jr. tem a mesma posição, contudo, discordando com relação ao corte. O plano de imanência não é o universo material. Mas para Prado Jr., um corte não pode coincidir com seu continente: “reportado ao caos, o plano de imanência é sempre dito no plural. (...) o plano de imanência não pode cobrir ou superpor-se ao caos (mesmo se se afirma que seu horizonte é infinito)” (PRADO JR., 2000, p. 314).

certa dubiedade que poderia suscitar uma enganosa identidade entre ambos. Pelo contrário, sua distinção torna-se clara com o surgimento de *O que é a filosofia?*, onde o plano de imanência é claramente definido como uma pré-elaboração do pensamento sobre o marulho das imagens convulsas, um corte no caos, ao mesmo tempo propagação infinita da matéria (*physis*) e proliferação do pensamento em uma pura consciência de direito (*noûs*) na constituição do campo transcendental como duração do pensamento sem um “eu” pensante – dimensão exposta em *A imanência: uma vida...* É nesse sentido que Deleuze diz do plano de imanência em *A imagem-movimento* que é um corte na matéria cambiante, no conjunto infinito das imagens-movimento e na sucessão infinita da luz ou série de blocos de espaço-tempo. Tal plano deve ser instaurado pela a-subjetividade de um campo transcendental que desfaz a interioridade em prol de um fora sempre alhures. Assim é que a noção de plano de imanência sofre um processo de complexibilização entre o que é dito em *A imagem-movimento* e em *O que é a filosofia?*, um processo de acentuação de suas linhas e de seus pontos de acumulação que ressaltam sua localização não em uma exterioridade espacial e material, mas num fora mais longínquo do que qualquer distância física.

onze.dois. Virtualidade não representacional da imagem-movimento

Vimos¹¹¹ que há duas conexões entre imagens no cinema que diferem quanto a sua natureza. Uma delas se faz por uma complexidade totalizável: a imagem-movimento e suas duas faces, segundo um todo que muda e não cessa de mudar, ao qual ela exprime, e segundo as partes entre as quais passa; isto é, o todo dividindo-se segundo as partes, e, ao mesmo tempo, reunindo as partes em um todo (processo de diferenciação, montagem). E ainda, no processo de especificação, relacionada ao intervalo de movimento, o surgimento de espécies distintas de imagens (avatars da imagem-movimento, a imagem-percepção na extremidade receptora do intervalo, a imagem-afecção no interior do intervalo, a imagem-ação na extremidade motora do intervalo, a imagem-pulsão como transição entre a imagem-afecção e a imagem-ação, a imagem-relação e a imagem-reflexão como transição entre a imagem-ação e a imagem-relação) com signos pelos quais se compõem. É todo o regime orgânico, sensório-motor da imagem-movimento – com suas imagens e signos correspondentes –, e que faz nascer uma narração verídica segundo um real suposto, pré-existente: a narrativa, constituindo-

¹¹¹ No capítulo nove: *Imagem representacional e imagem do tempo. Atualização e cristalização.*

se pela relação sujeito/objeto, dando nascimento às identidades que compõem o modelo representacional. O cinema faz-se, segundo a expressão de Rancière, como “matéria-imagem” na imagem-movimento, cujo ponto culminante seria o cinema perceptivo e materialista de Dziga-Vertov. Com Vertov, a matéria é devolvida a sua própria objetividade para aquém do intervalo (anteparo cerebral).

E há outro regime de imagens, não mais o da imagem-movimento como representação indireta de um tempo subordinado ao movimento normalizado e instado a compor-se cronologicamente, mas o da imagem-tempo. Esta é, sob diversos aspectos, uma reversão completa em relação à imagem-movimento: com a imagem-tempo o movimento torna-se aberrante, anormal, e vale por essa anormalidade na medida em que torna-se constitutivo da própria imagem, anulando o *continuum* reconstruído pela imagem-movimento com a montagem invisível, isto é, pelos procedimentos de montagem que asseguram as conexões legais do real (a base da constituição da imagem-movimento) e a representação indireta do tempo pelo agenciamento das imagens da imagem-movimento (imagens percepção, afecção, ação etc.). Na imagem-tempo, o correlato do movimento aberrante é o tempo apresentado diretamente, pois já não depende do agenciamento das imagens-movimento para se apresentar. *A imagem-tempo promove o retorno do simulacro no cinema*, em correspondência direta ao seu ressurgimento na arte moderna: afirmação de séries heterogêneas, divergentes e des-hierarquizadas por ressonâncias internas em Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Andrei Tarkovsky, Glauber Rocha, Júlio Bressane, mas também em Peter Greenaway, Lars von Trier, David Lynch, Apichatpong Weerasethakul ou Mohsen Makhmalbaf. A imagem-tempo é o simulacro. É uma nova complexidade, não totalizável e avessa a qualquer tentativa de unificação totalizante. Surgem nesse regime novas imagens e signos que agenciam o “pensamento-imagem” (outra expressão de Rancière) e onde as imagens estariam sob a égide de sucessivos re-encadeamentos a partir de cortes autônomos, “irracionais”, em relações incomensuráveis entre as séries divergentes e disjuntivas.

Ora, se é verdade que a situação sensório-motora impunha a representação indireta do tempo como consequência da imagem-movimento, a situação puramente ótica ou sonora abre-se com base numa imagem-tempo direta. (...) em vez da ‘situação motora-representação indireta do tempo’, temos ‘opsigno ou sonsigno-apresentação direta do tempo’ (DELEUZE, 1990, p. 324).

Levando-se em conta a matéria, os prolongamentos da percepção objetiva da matéria e o intervalo no movimento instaurado pelo cinema, no qual a própria percepção objetiva se prolonga (como em Vertov), o cinema da imagem-movimento se constituiria como possibilidade de *pensamento* a partir da *physis*, agenciamento de imagens-matéria sempre em movimento, imagens-matéria enquanto movimentos. O cinema da imagem-movimento instaura um plano de imanência como um pressuposto necessário e construído para o seu próprio exercício de pensamento representacional. Se considerássemos, por hipótese, um domínio onde a imagem-movimento no cinema ainda estivesse se constituindo como circuito sensorio motor (percepção subjetiva, afecção e ação) e onde a memória (ou uma instância que faria a vez de uma “memória”) se formasse em concomitância com o presente numa fina camada recém formada, teríamos o cinema enquanto *afloramento da physis sobre seu próprio plano de imanência, intervalo de movimento na physis concomitantemente em que apresentaria esse intervalo em uma tela: matéria, imagens sobre o invisível de um plano de imanência, que, a despeito de sua imperceptibilidade, existe e acolhe tais imagens.*

Parece-nos, assim, que *o que povoaria um plano de imanência no cinema seria o sistema das imagens e dos signos (imagens que suscitam outras imagens) inteligíveis e pré-linguísticos. O plano de imanência diz respeito aos dois regimes da imagem: não se atualiza, nem se cristaliza, mas é o suporte de atualizações e cristalizações, isto é, é o impensável e o invisível/inaudível não apenas na imagem-movimento, mas igualmente na imagem-tempo. “É sobre um plano de imanência que aparecem os cristais”* (DELEUZE, 1996, p. 54), assim como “o plano de imanência contém a um só tempo a atualização como relação do virtual com outros termos, e mesmo o atual como termo com o qual o virtual se intercambia” (DELEUZE, 1996, pp. 55 e 56). “O plano de imanência compreende a um só tempo o virtual e sua atualização, sem que possa haver aí limite assimilável entre os dois” (DELEUZE, 1996, p. 51). É no plano de imanência que estão os movimentos e os processos de pensamento (imagens pré-linguísticas) e pontos de vista sobre tais movimentos e processos (signos pré-significantes): um enunciável, “o significável primeiro, anterior a qualquer significação” (DELEUZE, 1990, p. 311). Por conseguinte, a relação entre essa matéria sîgnica primordial e os enunciados que se inscrevem *a posteriori* no cinema (a narração, as questões de linguagem) guardam consonância com a própria relação entre um plano de imanência como solo fundamental *impensável* do pensamento e os conceitos que sobre esse plano

são construídos. São as duas faces do plano de imanência, Natureza e Pensamento, *Physis* e *Noûs*: instâncias pré-subjetivas, não excludentes e complementares do plano de imanência, concomitantes na matéria sinalética a-significante e a-sintática que é o cinema para Deleuze.

A definição geral de signo em *A imagem-tempo* (“uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990, p. 46)) ganha novos contornos ao ser problematizada no âmbito de um avatar da imagem-tempo, a imagem-cristal. Assim, os signos que compõem as cristalizações do atual e do virtual em uma mesma imagem bifacial perfazem um jogo onde os dois signos estão em uma situação coalescente de distinção, indiscernibilidade e reversibilidade entre um polo atual e um polo virtual. Assim, *uma imagem-signo na imagem-cristal seria uma imagem que remete a outra imagem; esta imagem, por sua vez, sempre remete a primeira imagem e vice-versa, em um jogo onde os dois termos, as duas imagens-signo, estão em uma situação coalescente de distinção, indiscernibilidade e reversibilidade entre um polo atual e um polo virtual*. Remeter a uma imagem, para a imagem-signo da imagem-cristal, sendo, justamente, instalar-se no próprio circuito de indiscernibilidade e reversibilidade da imagem-cristal, instando a coisa a apresentar-se do menor circuito atual/virtual até o último circuito cristalizado por intermédio de descrições cristalinas que a repõem diferencialmente a cada vez.

Mas o signo na imagem-movimento correrá sempre o risco de ser tomado como tributário aos signos linguísticos ou ser confundido com as condicionantes de uma linguagem, apesar de, por definição, ser aquilo que escapa à representação, mesmo que surja necessariamente em um campo de representação, de significações explícitas e imagens reconhecíveis (ZOURABICHVILI, 2004). Pois o signo se exprime...

(...) numa pura singularidade, em algo único. É o signo, é a própria função do signo. Mas, na medida em que os signos encontram sua matéria na imagem-movimento, formam os traços de expressão singulares de uma matéria em movimento, correm o risco de evocar mais uma vez uma generalidade que faria com que fossem confundidos com uma linguagem (DELEUZE, 1990, p. 57).

Se ao tratar da imagem-cristal em *A imagem-tempo* Deleuze a caracteriza de maneira inquestionável sob o ponto de vista das relações de *cristalização do par atual/virtual*, o mesmo não se dá com *A imagem-movimento*, onde as relações de *atualização de virtuais* estão subjacentes ao texto. Tal compreensão da imagem-

movimento pareceu-nos evidenciar-se ainda mais quando cotejada à argumentação do próprio Deleuze em seu texto *O atual e o virtual*. Assim sendo, com o intuito de descolar o caráter representacional das imagens e dos signos da imagem-movimento, será preciso exacerbar a leitura dessas imagens e desses signos pelo ponto de vista do par atual/virtual. Sendo a primeira dimensão da semiótica pura, como a definiu Deleuze, será preciso definir em qual sentido tais imagens e signos escapariam à representação; e, por outro lado, de que forma se ligariam a um sentido representacional.

A virtualidade coloca em cheque as identidades (modelos) com soluções jamais pré-determinadas. Sobre a virtualidade de um plano de imanência no cinema há imagens dos mais variados tipos, segundo um dos regimes aos quais elas pertencem, imagem-movimento ou imagem-tempo. As imagens surgem por um processo de atualização sobre o plano de imanência pela representação indireta do tempo, quando na imagem-movimento; e por um processo de cristalização de um atual e um virtual em uma apresentação direta do tempo, quando pertencem ao primeiro aspecto pleno do regime da imagem-tempo, a imagem-cristal. Seria preciso, então, reavaliar a posição de Pierre Lévy (LÉVY, 1996)¹¹². Tendo em vista o processo de cristalização e sua diferença em relação às atualizações, acreditamos que a análise de Lévy diga respeito muito mais ao virtual do que a sua atualização. Pois é a virtualidade que coloca as identidades em cheque. Sua resolução em um processo de atualização, contudo, não é uma indeterminação, mas uma determinação.

Mas tudo isso diz respeito às imagens por si mesmas e nada diz sobre o caráter conectivo-perceptivo das imagens que refletem os traços das outras imagens, referindo-se por sua própria conta a esta ou àquela imagem, instaurando repulsas e atrações. Esse é o signo, tal como enunciado por Deleuze nos livros do cinema, uma imagem referida a outra imagem. O signo é a disposição da imagem de conectar-se com outra imagem, de compor parcerias entre imagens no universo maquínico, de instituir conexões, de estabelecer “traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento” (DELEUZE, 1990, p. 47). Mas há duas formas do signo conectar-se, pois se o signo *remete* à outra imagem na imagem-tempo em uma relação não-hierárquica, conectividade pura, na imagem-movimento ele *representa* uma outra imagem, se põe no lugar da outra imagem, seu modelo, sendo dela uma cópia. No entanto, para Deleuze, ambos os

¹¹² Ver o capítulo nove: *Imagem representacional e imagem do tempo. Atualização, cristalização*.

regimes fazem parte da semiótica pura, livre de condicionantes linguísticas, a imagem-movimento sendo a primeira dimensão da semiótica pura, a imagem-tempo sendo a segunda dimensão: “as kinoestruturas e as cronogêneses são dois capítulos sucessivos de uma semiótica pura” (DELEUZE, 1990, p. 312).

A imagem-movimento atualiza virtuais e a atualização de uma virtualidade se dá em um estado de coisas definido, algo bem diferente da virtualidade das imagens e dos signos em um plano de imanência. “Há uma grande diferença entre os virtuais que definem a imanência do campo transcendental e as formas possíveis que os atualizam, que os transformam em algo de transcendente” (DELEUZE, 1995). A atualização de um virtual incide sobre a pura virtualidade, lançando-o num cenário de possibilidade; e enquanto o objeto e o sujeito “são quase inseparáveis de suas atualizações, o plano de imanência é em si mesmo virtual, do mesmo modo que os acontecimentos que o povoam são virtualidades” (DELEUZE, 1995). O plano de imanência é, de fato, o que garante tanto a presença da nuvem de virtuais ao redor do objeto atual quanto “aos acontecimentos virtuais uma plena realidade” (DELEUZE, 1995). Sobre o plano de imanência transitam as imagens objetivas que atuam por todos os seus pontos sobre todos os pontos das outras imagens, conectando-se constantemente; e imagens subjetivas, centro de indeterminação no universo das imagens para onde variam todas as outras imagens.

Se os signos e as imagens da imagem-movimento fazem parte da semiótica pura, é por se encontrarem ainda virtualizados sobre a virtualidade de um plano de imanência, constituindo-se pelo que há de virtual na imagem-movimento. De outra forma: *quando ainda não atualizado, o signo na imagem-movimento é virtualidade não-representacional sobre a virtualidade do plano de imanência. A primeira dimensão da semiótica pura, a semiótica da imagem-movimento, constitui-se da miríade ainda não-atualizada de seus signos*, virtualidade a caminho da atualização que dará origem às imagens-sonho (com seus onirossignos), imagens-lembrança (o flash-back e os mnemossignos correspondentes), imagens-delírio, imagens-mundo, etc.: “a imagem-lembrança ou a imagem-sonho (...), em si mesmas, estas imagens são imagens virtuais (...) que nunca cessam de se atualizar por conta própria” (DELEUZE, 1990, p. 324). É a atualidade da imagem-movimento que constrói a continuidade pelo restabelecimento de um real pré-determinado a partir da fragmentação resultante da instauração do intervalo.

O processo de atualização das imagens anula a apresentação direta da virtualidade na imagem-movimento, presentificada e integrada, assim, à ancoragem psicológica do *flash-back*, das imagens-sonho, etc., ensejando um modelo de verdade a partir da relação entre cópia e modelo (relação representacional). Atualizados, os signos da imagem-movimento são representações dos objetos, uma substituição por semelhança, por analogia. Tal imagem, que representa outra imagem em um campo de significações explícitas e coisas plenamente reconhecíveis, não seria exatamente um signo, já que, para Deleuze, o signo não é representacional. Assim, *a primeira dimensão da semiótica pura é constituída pela virtualidade sígnica na imagem-movimento e dela já não fazem parte as imagens atualizadas da imagem-movimento no plano de imanência decorrentes de seus signos, atualização necessariamente representacional, instituidora de identidades na relação entre um sujeito e seu objeto*. Sendo a imagem-cristal a mais elementar das imagens plenas da imagem-tempo, em seu circuito cristalizado entre um atual e seu virtual distintos e coalescentes, mas indiscerníveis e intercambiantes, a forma geratriz da segunda dimensão da semiótica pura, da imagem-tempo. *A imagem-tempo apresenta sua virtualidade na coalescência reversível com seu atual, cristal onde o tempo é visto numa apresentação direta que recria a coisa a cada nova descrição: ressurgência do simulacro*. “Se no platonismo a ideia é a coisa, na subversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro” (MACHADO, 1990, p. 34).

CAPÍTULO DOZE

TODO CINEMA É JÁ CINEMA. A 'IMAGEM EM MOVIMENTO' COMO IMAGEM-PERCEPTUAL

doze.um. Nova visualidade do século XIX

Uma historicização da técnica de projeção de imagens do ponto de vista das descobertas e invenções óticas que antecederam o cinema nos levaria a uma cadeia de eventos que remontaria ao século XIII, com o desenvolvimento do princípio da câmara escura¹¹³ (enunciado por Aristóteles no século IV a.C.) por Roger Bacon e John

¹¹³ Trata-se de um aparelho simples para a formação de imagens a partir do redirecionamento da luz. O princípio é igualmente simples: uma caixa vedada por onde a luz penetra por um único orifício em uma

Peckham (MANNONI, 2003). Mas o cinema vai além de ser imagem projetada, embora sua condição de existência inclua a projeção. Por outro lado, o cinema e as demais técnicas de visualização e produção de imagens, posta ou não em movimento, seriam partícipes de uma história das visualidades.

Para Jonathan Crary (2012) houve um avanço gradual do regime de visualidade a partir do final da Idade Média no que viria a ser o Ocidente, modificando não apenas o regime de produção de imagens, mas igualmente o que poderíamos chamar de “cultura visual” que a ambienta. A questão era a do surgimento da visão na modernidade. A ruptura com os paradigmas que norteavam o regime de visualidade clássico no século XIX ocorreu tanto por uma profunda reorganização do conhecimento acumulado quanto pela reestruturação das próprias práticas sociais que viriam a modificar a produção e o sentido cognitivo da época. Portanto, as mudanças ocorridas nas formas expressivas (o que incluiria as artes visuais) foram consequências da transformação nas subjetividades. Um novo “sujeito observador” surgia desse processo histórico que culminaria com a hegemonia da visualidade ainda no início do século XIX, recolocando novas relações entre as formas do discurso, da formação de subjetividades e dos corpos.

Assumindo idealmente um lugar que era o da visão, a perspectiva renascentista surge como um híbrido entre a técnica e a fisiologia, atualizando no desenho e na pintura a configuração do mundo tal como percebida pela visão, tendo sido moldada por esta. Uma nova fase da visualidade ocidental inaugura-se com a câmara escura e seu princípio foi o paradigma do observador situado entre os séculos XVII, XVIII e XIX. Se a participação do observador na composição da perspectiva tem um caráter ativo, a aparição da câmara escura introduz a figura do observador neutro, pois cria uma imagem autônoma do mundo que a gerou e cuja produção automática dispensa sua interferência.

Sugestivamente, até o século XIX, a fisiologia acreditava que a câmara escura seria um modelo análogo ao do aparelho de visão humano. Segundo Crary, a ideia da câmara escura seria inseparável de uma metafísica do “interior”, encarnando a imagem de uma relação cognitiva racional e introspectiva com o mundo a partir de sua cópia projetada num quarto escuro, imagem disponível para a investigação do intelecto. Seria este o paradigma que delimitaria e definiria as relações entre mundo (projetado e

das paredes. A cena à frente é recomposta de maneira invertida na parede oposta àquela onde se encontra o orifício, mas invertida. Quanto menor for a passagem da luz, mais definida será a imagem.

distanciado) e observador automatizado (ao mesmo tempo isolado e imerso em uma empresa de conhecimento sobre o mundo, mantido apartado). Está em jogo aqui uma nova subjetividade, um novo processo de individuação que plasmaria a representação de uma concepção de verdade unicista e a constituição de um “sujeito” racional.

A modernidade e as forças capitalistas de produção e consumo trariam a ruptura com o observador racional e o paradigma ligado à câmara escura entra em ocaso. Apagam-se as diferenças entre interior e exterior, cruciais para a ideia de câmara escura. Entra em cena o corpo como veículo e instrumento para alcançar o “real”. É pelo corpo que o novo observador se relacionará com a experiência urbana de fragmentação, descolamentos perceptivos e constantes reconfigurações. Esta nova reconfiguração do observador se daria no século XIX com a insustentabilidade de uma visualidade baseada na imagem fixa e estável, como na câmara escura. Mas a decomposição do paradigma da câmara escura não é decorrência do surgimento da fotografia, nem do Impressionismo na pintura, mas de práticas e discursos que aboliam suas bases já no início do século XIX.

O colapso da câmara escura como modelo da condição do observador foi parte de um processo de modernização, embora a própria câmara tenha sido um elemento do início de uma modernidade anterior, ajudando a definir um sujeito individualizado, ‘livre’ e privado no século XVII. (...) Só no início do século XIX o modelo da câmara perde sua autoridade suprema. A visão deixa de estar subordinada a uma imagem exterior do verdadeiro ou do certo. Não é mais o olho que alardeia um ‘mundo real’ (CRARY, 2012, p. 135).

As pesquisas acerca do corpo humano ao longo do século XIX descobriram no olhar uma atividade menos mecanicista e mais próxima de um modo particular de visão. “O corpo, que havia sido um termo neutro ou invisível na visão, tornou-se a dimensão a partir da qual se pode conhecer o observador” (CRARY, 2012, p. 147). Os efeitos advindos da persistência retiniana tornaram-se veículos de acesso aos objetos do mundo, ao mesmo tempo em que rompia-se a ligação entre o processo de observação e o objeto observável, já que a observação continua atuante após a saída do objeto que se observa do campo de visão do observador. Concomitantemente com que a visão se autonomiza dos fatores externos, incrementa-se a participação do observador no processo da visão. A temporalidade interior (ou, se preferirmos, a duração bergsoniana) passa a ser considerada como integrada ao processo de observação. Se olhar um objeto não se restringiria a enxergá-lo, mas também integrá-lo enquanto experiência num contexto afetivo, a observador atuaria num duplo processo de percepção e cognição, já

que “até 1840, de várias maneiras, o processo da percepção tornara-se um objeto primordial da visão” (CRARY, 2012, p. 135). A observação estabelece-se contrariamente ao instantaneísmo mecanicista da câmara escura, já que a introdução do tempo atua como evocação do passado que se superpõe ao processo perceptivo de reconhecimento do objeto presente (BERGSON, 1990).

Por outro lado, as pesquisas científicas acerca da persistência retiniana iniciadas nas primeiras décadas do século XIX deram curso à invenção de inúmeros instrumentos e artifícios óticos que acabaram por se popularizarem como entretenimento¹¹⁴. A presença desses instrumentos na vida cotidiana das pessoas do século XIX dá substância a outras disposições dos corpos e regulações de suas atividades, normatizando o observador nesse novo regime de visualidade, que deverá ser mais automatizado e adaptável segundo novas lógicas produtivas¹¹⁵.

Parafraseando Nietzsche, o ‘mundo real’ que a câmara escura havia estabilizado por dois séculos não era mais o mundo mais útil ou valioso. A modernidade que envolvia Turner, Fechner e seus herdeiros não precisava mais desse tipo de verdade e de identidades imutáveis. Um observador mais adaptável, autônomo e produtivo era necessário tanto no discurso como na prática – para se ajustar às novas funções do corpo e à ampla disseminação de signos e imagens indiferentes e conversíveis. A modernização resultou em uma desterritorialização e uma revalorização da visão (CRARY, 2012, p. 146).

Um observador ativo, portador de uma visão subjetiva e de um corpo envolvido com a observação, vem substituir o paradigma corporificado na câmara escura de uma visão passiva, isolada e objetiva. Surgia, assim, uma nova experiência visual, cujo valor baseava-se nas novas formas de produção, circulação, consumo e comunicação que requeriam um novo observador e na variabilidade e na mobilidade que punham em xeque o modelo de verdade associado à câmara escura. Com este novo observador, constituído nas primeiras décadas do século XIX, vinham igualmente à tona novas individualidade e subjetividade (sujeitos a uma crescente normatização e padronização), uma visão autônoma e um corpo empoderado.

¹¹⁴ A lista desses inventos óticos inscritos nas pesquisas sobre a persistência retiniana é extensa, sendo os mais populares o kaleidoscópio (David Brewster, 1815), o taumatrópio (John Paris, 1825), o fenacoscópio (Joseph Plateau, 1830), o estroboscópio (Simon Ritter von Stampfer, 1834), o zootrópio (William George Hornar, 1835) e o estereoscópio (Charles Wheatstone, 1838) (cf. CRARY, 2012; MANNONI, 2003).

¹¹⁵ Cray argumenta ainda que William Turner materializou a com sua pintura visão que a câmara escura negava, tornando os processos retinianos da visão os elementos centrais em seu trabalho.

doze.dois. Crítica tradicional sobre o início do cinema

A maior parte dos esforços que objetivou construir a historiografia do cinema durante o século XX não olhou com bons olhos para o potencial da imagem do início do cinema, ou sequer deteve-se com mais atenção sobre seus filmes. Se, por um lado, os pesquisadores interessados não encontraram os filmes e as fontes que lhes permitissem acessar àquele universo, já que muito desse material estava irremediavelmente perdido ou disperso em cinematecas, por outro lançavam um olhar anacrônico sobre o conjunto dos filmes, encarando-o como “pré-cinematográfico”, devedor de toda a trajetória cinematográfica posterior. Os primeiros filmes foram avaliados pela historiografia tradicional “como propostas hesitantes, primitivas e desarticuladas de se construir uma linguagem propriamente cinematográfica” (COSTA, 2005, p. 72) por terem sido julgados segundo um critério que considerava a narração como seu *télos* necessário¹¹⁶.

O que não significa que todos os historiadores e teóricos de antes do final dos anos 1970 necessariamente desconsiderassem ou depreciassem o período. Não haveria, enfim, uma posição homogênea quanto às considerações da historiografia tradicional sobre o início do cinema. No entanto, as variações tendem para certa visão de conjunto que caracterizava o período como algo alegremente *naïf*. Podemos então afirmar, *grosso modo*, que para a historiografia tradicional o início do cinema constituía-se como passagem que valeria pelo que se supunha ser seu caminho, o de aperfeiçoar seu caráter narrativo. De outra forma, o período valeria como transição entre as pesquisas científicas com as “vistas animadas” e o cinema como prática artística, cujo valor só poderia ser aferido na medida em que antecipasse a plena constituição do cinema como arte e indústria. Assim, os filmes de Louis Lumière e de seus contemporâneos tornaram-se, de certa forma, um enigma indiviso, homogeneizados pelo tanto que se desconheciam deles.

¹¹⁶ “Segundo esta mesma historiografia o cinema teria, aos poucos, superado as *limitações* iniciais e se transformado em *arte* ao encontrar os elementos específicos de sua linguagem. Tal especificidade estaria justamente ligada à questão narrativa e à instituição da montagem como instrumento fundamental para o cinema narrativo. Para este tipo de visão, o triunfo do sistema representativo que veio a se tornar hegemônico significou uma evolução do cinema por meio de uma superação gradativa de obstáculos. Neste sentido, não se considerou importante estudar aquelas características de estranheza do primeiro cinema, mas apenas os indícios da linguagem clássica que se estabeleceria posteriormente. Por esse motivo, muitos dos primeiros filmes, principalmente aqueles que não tendiam para uma narrativa linear e não caminhavam em direção à montagem invisível, requisito fundamental da verossimilhança fílmica, ficaram esquecidos nas cinematecas, classificados como *pré-cinematográficos*, uma vez que oscilavam naquela zona cinzenta entre outras práticas populares de cultura e o *cinema propriamente dito*” (COSTA, 2005, pp. 72 e 73).

Detenhamo-nos sobre um dos mais emblemáticos historiadores do cinema do século XX, Georges Sadoul. Procurando ser bastante minucioso e criterioso ao descrever o período, o historiador mostra-se simpático tanto com o momento da invenção do cinematógrafo, quanto com os próprios filmes realizados por Lumière. Sadoul dedica nada menos do que quatro capítulos de sua *História do cinema mundial* ao início do cinema¹¹⁷. Investindo na própria imagem desse cinema, mas considerando o panorama sociocultural e econômico que o originou de forma não muito articulada com os próprios filmes¹¹⁸, Sadoul encontrou toda uma cena que, de alguma forma, preparava o advento do cinema “como arte” – leia-se, sua constituição como máquina de contar histórias. Sua avaliação procura investir no potencial da imagem, mas tal investimento gera, por vezes, avaliações judiciosas e um pouco contraditórias, como quando não se furta a dizer, falando da metragem curta e da ausência de montagem, que “no tempo de Louis Lumière, os filmes não passavam de meras fotografias animadas” (SADOUL, 1983, p. 21); para mais adiante saudar a “técnica apurada” do inventor francês: “era um dos primeiros fotógrafos de seu tempo, um especialista do instantâneo que tinha em alto grau o sentido da composição e do enquadramento dos assuntos” (SADOUL, 1983, p. 49).

No entanto, ao investir sobre o cinema do período um olhar pós-griffithiano, quando a cinematografia entra definitivamente no curso que a levará à constituição de um cinema contador de histórias como via hegemônica, Sadoul encontrou um universo tido como fragmentado e desarticulado quanto ao conjunto, dada à diversidade e diferença do que fora produzido; impreciso na delimitação de suas próprias fronteiras (afinal, como falar de um período que parecia sem características relevantes, salvo por seu “primitivismo”?); e, pior dos pecados, com poucas articulações internas quanto à sua potência enquanto imagem. Comparado ao que viria posteriormente, o cinema dos inventores do cinema estaria irremediavelmente aquém do cinema “de verdade”, embora viesse a prepará-lo, servindo-lhe de base. Nesse sentido é que os elogios de um Georges Sadoul se revestem de um tom de simpática condescendência.

doze.três. Redescoberta do início do cinema, Brighton

¹¹⁷ São eles: I. *A invenção*; II. *Os filmes de Lumière e de Méliès*; III. *A Escola de Brighton e os primórdios de Pathé*; e IV. *O primeiro surto norte-americano*.

¹¹⁸ Ou anotando apenas passagens isoladas. Por exemplo: não lhe passou despercebido o vínculo entre *L'arroseur arrosé* (1895, de Louis Lumière) e os cartuns publicados na imprensa da época, inspiração confessa do filme.

Sadoul se deparou com (e ajudou a construir) uma ambiência que revelava pouco sobre o início do cinema. Na verdade, “o interesse dos historiadores do cinema em pesquisar os filmes do período pré-Griffith é relativamente recente: surgiu apenas a partir do final dos anos 1970” (COSTA, 2005, p. 71). Um fato central para a mudança de postura ocorreu com a intervenção do crítico francês Jean-Louis Comolli, que advogava que a visão tradicional sobre o início do cinema estaria viciada por uma espécie de *cegueira* sobre sua própria historicidade. Comolli ressaltava as discontinuidades entre o período e o cinema posterior, em contraposição aos estudiosos anteriores, centrados numa continuidade “negativa”.

Na esteira de Comolli, entre as décadas de 1970 e 1980, começaram a surgir novos estudos com Noël Burch, Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser etc., culminando com a Conferência da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), em Brighton, Inglaterra, em 1978¹¹⁹. Estes estudos invocavam a necessidade de reconsiderar as posições da historiografia tradicional, indo diretamente aos filmes. Partia-se do pressuposto de que deveriam encarar o período como intrinsecamente conectado à sua época, constituindo-se como um *corpus* autônomo do cinema que se tornou hegemônico e heterogêneo quanto às suas próprias manifestações. Os autores começaram a levar em conta o panorama sociocultural do final do século XIX (a proximidade do cinema com os divertimentos populares da época; o desenvolvimento paralelo aos instrumentos óticos e aos espetáculos visuais, como os panoramas e os dioramas; a recepção e a tipificação do público; o modo de produção empregado; o nascente circuito exibidor; a organização econômica da atividade etc.) em vez de aplicar sobre o período critérios desenvolvidos para o cinema hegemônico que se desenvolveria a partir do cinema como instituição.

¹¹⁹ Flávia Cesarino Costa refere-se à mudança de parâmetro de julgamento do período inicial do cinema no livro *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*, capítulo *Alguns comentários sobre a historiografia*. Na página 83, a autora faz referência à descoberta dos *paper print collections* (na Biblioteca do Congresso, Washington) como um fator que contribuiu para a recuperação do período. A formação dos *paper print collections* data do final do século XIX, quando ainda não havia legislação própria que garantisse os direitos autorais dos produtores de filmes nos EUA. Como prova contra cópias ilegais de seus filmes, Thomas Alva Edison começou a fazer contratipos de seus filmes, fotograma a fotograma, em tiras de papel fotográfico, depositando-os na Biblioteca do Congresso, em Washington. Logo, outras produtoras seguiram seu exemplo e em 1912 a Biblioteca do Congresso contava com cerca de cinco mil rolos dessas cópias de filmes. Com o tempo foram esquecidos, sendo redescobertos nos anos 1950 quando iniciou-se um longo processo de recuperação que envolvia transformá-los novamente em película (16 mm). Nos anos 1970 já se podia ter acesso a muitos daqueles filmes, incentivando a organização da Conferência de Brighton em 1978 (COSTA, 2005).

É neste âmbito que Tom Gunning desenvolve a noção de “cinema de atrações” para caracterizar majoritariamente o início do cinema, contrapondo-a a disposição geral do cinema posterior, no qual a narração seria a tônica (GUNNING, 1994). Se a narração é um desenvolvimento temporal, um percurso de enunciação que enfileira os fatos segundo uma ordem de apresentação, a “atração” seria o espetaculoso, o inusitado, o fora do normal em meio ao corriqueiro. A atração é um atual que desejaria exilar suas virtualidades, já que idealmente se esgotaria em si, tal como as atrações de um circo que se substituem antes da saturação, umas independentes das outras. Foi o *modus operandi* do mundo dos espetáculos populares que, no final do século XIX, encontrou a cultura de massa, formando o caldo cultural onde o cinema tornou-se espetáculo. O cinema de atrações ecoou e contribuiu com os *vaudevilles* e as feiras, onde atrações as mais díspares (filmes, inclusive), que buscavam o maravilhamento e o choque do público, eram apresentadas em um mesmo espetáculo sem que houvesse conexões entre si além do fato de estarem enfileiradas em uma mesma sessão heteróclita. Apelando para um espaço e um tempo para além do teatro onde eram exibidos, os filmes transbordavam o espaço físico do palco, trazendo uma imagem pré-fabricada, pretérita, qualquer coisa que tivesse sido filmada, um evento, as ruas das cidades etc. O critério era o de que pudessem ser apresentadas como algo incomum e surpreendente, imagens não necessariamente conexas, afirmando a filiação desse cinema ao estilo não contínuo não apenas das diversões populares, como do próprio dia-a-dia de grande apelo sensorial das grandes cidades de então. A fragmentação da vida moderna no final do século XIX refletia-se no cinema recém-criado, que replicava, a seu modo, a urbanicidade hiperestimulante. Esse cinema “espanta-se” concomitantemente com a existência das coisas (“veja isso!”) e de si próprio (“vejo isso!”). Foi a primeira máquina (autômato sensorial) a reorganizar espaço e tempo e o fez sob a égide da força atrativa da imagem, como na sequência do tiro de revólver dado em direção à câmera em *The great train robbery* (1903, de Edwin Porter), numa dupla relação de visão atenta entre o cinema e o espectador própria da sensibilidade do século XIX (CRARY, 2013).

A forma mais evidente do momento de espanto provocado pelo filme apareceu no que Tom Gunning chamou de ‘cinema de atrações’ do período anterior a 1908. Numa época em que a tecnologia do cinema não permitia narrativas de longa-metragem, o cinema de atrações apresentava aos espectadores breves imagens que chocavam, eletrizavam ou estimulavam a curiosidade (...). (...) o cinema de atrações interpelava o espectador com o próprio cinema; as atrações solicitavam a atenção do espectador não como o *voyeur* absorvido pela narrativa do cinema atual, mas como o observador boquiaberto,

surpreso, também envolvido pelo circo ou pelo parque de diversão. A atração ligava a nova forma de cinema à cultura do instante da qual ela surgiu (CHARNEY, 2004, p. 327 e 328).

Com a noção de cinema de atrações Gunning deseja livrar os filmes do período da visão tradicional determinista que o punha como elo primevo e claudicante da cena pós-Griffith. Ao negar uma linearidade direta com o cinema que se institucionalizaria, a proposta do cinema de atrações rejeitava a narração como *télos* necessário do período, salientando a miríade de possibilidades que se apresentavam e que faziam desse cinema um conjunto heterogêneo, anárquico e profícuo – conjunto sobre o qual, por fim, a narração se imporia. Tal conjunto fílmico que parecia imerso em uma fragmentação sem saída, impreciso quanto à própria delimitação e carente de um estatuto próprio enquanto imagem, a partir de Brighton ganha substância e coesão em noções como a de “atração”, uma substância propriamente sociocultural que lhe dá inegável sustentação interna. Assim, a imagem desse cinema valeria não mais como antecipação do cinema vindouro (como na historiografia tradicional), mas como partícipe da cena sociocultural da época, dotado de uma tessitura coerente com as condicionantes culturais do final do século XIX.

No entanto, a mesma historicidade que constitui a riqueza da ideia de cinema de atrações, carregaria consigo um preço: a imagem nascente do cinema tenderia a se dissolver nas imagens do entretenimento da época, dos espetáculos da cultura de massa daquela quadra histórica. Corria-se o risco das imagens transicionais de Lumière e de seus contemporâneos perderem potência própria, esvaziando-se enquanto imagem em prol de sua sustentação sociocultural e histórica. Por fim, mesmo a questão da narração retornaria à baila, senão como *télos*, pelo menos como tendência que efetivamente acabaria por se impor, aquilo no qual o cinema rapidamente se transformaria. O problema é que a hegemonia da narração é tão avassaladora que tende a esconder, no interior da própria noção de cinema de atrações, as demais vias possíveis de organização das imagens cinematográficas. Pois, mesmo que de maneira exterior, o cinema narrativo continuava em pauta tanto no discurso negativo (o início do cinema não é narração), quanto no jogo dialético entre atrações e narração – a narração como partícipe, mesmo que sob uma forma específica e em menor proporção que as atrações, da imagem do início do cinema, tendo em vista a amálgama atração/narração presente em uma gama enorme não só dos filmes do período (como em Méliès), mas igualmente em David W. Griffith ou Sergei Eisenstein, cuja montagem de atrações bebe das mesmas fontes que a

noção de Gunning. Assim, apesar da tentativa de desconectar desse período o cinema de narração posterior, em prol de julgá-lo e compreendê-lo a partir de critérios que lhe seriam pertinentes, as novas pesquisas pós-Brighton acabavam por reconsiderar a própria narração, concedendo-lhe um valor constituinte (co-habitante do início do cinema com as atrações) e, por conseguinte, fundante do cinema posterior.

doze.quatro. Cinema e narração

A presença do discurso da narração balizando a visão dos filmes do período também é percebida na concepção de “mostração” proposta por André Gaudreault, que se contraporía ao mesmo tempo em que se complementaria à narração. Os filmes do período inicial do cinema estariam imbuídos de um sentido de “exibirem-se”, de “mostrarem-se”, daí Gaudreault identificar neles – da mesma forma que Gunning com a noção de “atração” – o espírito dos espetáculos populares urbanos do final do século XIX. Para Gaudreault, a narração fílmica seria “o resultado de uma combinação dialética de dois modos básicos de comunicação narrativa: narração e mostração” (GAUDREULT, 2013, p. 73 – *tradução nossa*). No entanto, *L'arroseur arrosé* (1895, de Louis Lumière) e os demais filmes do início do cinema realizados em um único plano não teriam um “segundo nível” de leitura advindo da articulação entre segmentos interdependentes (planos). Assim, o que haveria de narração nesses filmes poderia “ser atribuída exclusivamente ao discurso de mostração” (GAUDREULT, 2013, p. 73 – *tradução nossa*). É a figura do narrador que estaria ainda ausente em *L'arroseur arrosé*, já que, para Gaudreault, seria a articulação entre os planos (montagem) que atuaria como ferramenta para o discurso do realizador: “este filme não mostra sinal de qualquer intervenção feita pelo narrador (cujo discurso, ou narração, vem da articulação entre planos)” (GAUDREULT, 2013, p. 73 – *tradução nossa*). São os personagens em cena que “contam” a história do filme por intermédio do narrador/mostrador, mas “a narrativa fílmica não pode mudar de registro ou adquirir o status de narração a menos que exista uma articulação entre os vários segmentos produzidos pelo mostrador” (GAUDREULT, 2013, p. 73 – *tradução nossa*). O narrador no cinema teria surgido lentamente, durante o período silencioso, paralelamente ao desenvolvimento da montagem. E embora Gaudreault reconheça sua aparição esporádica nos filmes do período, “não existiu narrador fílmico no início do cinema. O narrador começou a tornar-se perceptível, concomitantemente à concepção de justaposição das séries de

planos, apenas depois da virada do século” (GAUDREULT, 2013, p. 73 – *tradução nossa*)¹²⁰.

No entanto, vimos que a narração, segundo Deleuze, não define o cinema, não é um dado aparente da imagem cinematográfica. O cinema da imagem-movimento é uma composição orgânica de percepção, afecção e ação (os três avatares da imagem-movimento cinematográfica agenciados na montagem), determinando um todo (isto é, o aberto do tempo) que muda: a narração se inscreveria neste conjunto, mas *a posteriori*, resultando da composição entre as três imagens iniciais. Não há, em Deleuze, primazia da narração no cinema¹²¹. Se quisermos buscar a potência da imagem transicional de Lumière e de seus contemporâneos teríamos que procurá-la em outro lugar que não na relação de seus filmes com a narração, mesmo que tal relação seja, em boa parte, negativa.

Por sua vez, Noël Burch, ao analisar as ambiguidades identificadas por ele nos filmes de um dos primeiros cineastas americanos, Edwin Porter, diferencia dois modos

¹²⁰ O parágrafo original: “In my view, the filmic narrative is the product of a dialectical combination of the two basic modes of narrative communication: narration and monstration. According to this view, a film like *L’arroseur arrosé* (and any other film made in one shot) comprises a single narrative layer; despite the symmetry of its action, it does not have a second level of narrativity. The narrative presented in it may be attributed solely to the discourse of the monstration, this resulting entirely from the articulation between one photograph and the next. The film shows no sign of any intervention by the narrator (whose discourse, or narration, comes from the articulation between shots). ‘In so far as they act affectively’ [Aristotle, *Poetics* 1448 a 23], it is the characters in the action who tell the story through the intermediary of the ‘monstrator’, to use the term I have coined. In a narrative of this kind, the narrating instance (*instance racontante*) would be none other than the monstrator, who is finally responsible for the concept of the characters. The very early filmic narrative is therefore bound solely and indissolubly to *mimesis*, in Plato’s sense of the term. Filmic narrative cannot change register or acquire the status of narration unless there is an articulation between the various segments produced by the monstrator. Thus as well as the monstrator, who came into being at the same time as the ciné-camera, a truly cinematic narrator appears in parallel with the emergence of a kind of narrative communication which had been trying to find its way throughout the ‘silent’ period. There was no filmic narrator at the beginning of cinema. The narrator started to become apparent just before the turn of the century at the same time as the concept of juxtaposing a series of shots. But it can be argued, as it is by Tom Gunning, that the narrator in the early films is sporadic; an occasional spectre rather than a unified presence” (GAUDREULT, 2013, p. 73).

¹²¹ Vimos todos estes pontos no capítulo sete: Metz, *semiologia do cinema. Crítica à semiologia*. Fazemos aqui um resumo. A tomada de posição de base fica clara na crítica que Deleuze faz ao percurso desenvolvido pelo semiólogo Christian Metz e à própria semiologia do cinema. Metz coloca uma questão de direito de início (“em que condições o cinema deve ser considerado uma linguagem?”), respondendo com um “fato” (o cinema teria se constituído tornando-se narrativo) e, em consequência, formulando uma aproximação por semelhança ou analogia (assim sendo, a imagem cinematográfica poderia ser assimilada a enunciados orais, aplicando-se ao cinema determinações de linguagem – não verbal – como os sintagmas e os paradigmas). Deleuze chama a atenção para o círculo vicioso no qual se basearia o argumento de Metz: “a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática”. Em contrapartida, o cinema da imagem-movimento seria uma matéria sinalética, não uma linguagem, mas uma massa plástica, matéria não linguística, mas formada semiótica, estética e pragmaticamente, estado que condiciona a narração. É o tema da primeira parte do segundo capítulo de *A imagem-tempo, Recapitulação das imagens e dos signos*, p. 37-43.

de representação antagônicos: o primitivo (MRP), ligado às formas da cultura popular, onde se enquadram o *vaudeville*, o circo etc.; e o institucional (MRI), ligado às expressões aceitas e desenvolvidas pelas classes hegemônicas, a literatura, a pintura, o teatro. O início do cinema seria tributário diretamente do MRP (superposição de ações, interpelação do público pelos atores, autonomia dos planos etc.), que seria suplantado no cinema pelo MRI (onde se encontraria um privilégio do ilusionismo na imagem cinematográfica) (BURCH, 2007).

Ora, quais os benefícios de pensar a questão da representação no contexto do surgimento do cinema? Vimos¹²² que, segundo Deleuze, há duas conexões entre as imagens do cinema. A primeira, a imagem-movimento, opera por totalização: segundo um todo que muda sem cessar e segundo as partes por onde passa o todo (montagem, processo de diferenciação); e segundo o intervalo de movimento, quando surgiriam os avatares da imagem-movimento, imagens percepção, afecção, ação etc. (processo de especificação). A imagem-movimento é o regime orgânico, sensório-motor, donde nasce a narração verídica, pois pressupõe um Real pré-existente – sendo a narrativa constituída na relação entre o sujeito e o objeto. É o modelo representacional no cinema, com o tempo subordinado ao movimento normalizado. A segunda natureza de conexão é a imagem-tempo, onde o movimento aberrante torna-se constitutivo da própria imagem cinematográfica numa complexidade não totalizável. A imagem já não resolve-se em sínteses, mas nos interstícios e disjunções. O tempo, na imagem-tempo, aparece diretamente e não mais representacionalmente (indiretamente), retornando o simulacro no cinema e compondo séries divergentes e des-hierarquizadas. Para Deleuze, o cinema é a semiótica pura, isto é, depurada de seus condicionantes linguísticos. As imagens e os signos do cinema compõem as duas dimensões da semiótica pura, da imagem-movimento e da imagem-tempo: na primeira, como virtualidade (já que sua atualização se dá em um campo representacional); e na segunda, por um processo de cristalização, como aparição direta em um campo não-representacional, mas também como disjunção, simulacro, como re-encadeamento perpétuo por cortes irracionais em séries divergentes. As imagens e os signos da imagem-movimento fazem parte da semiótica pura por estarem como virtuais na virtualidade de um plano de imanência e são a dimensão virtual e não representacional da imagem-movimento. A atualidade da imagem-

¹²² No capítulo onze: *Campo transcendental. Virtualidade não representacional da imagem-movimento.*

movimento edifica um Real, criando modelos de verdade e anulando a apresentação direta da virtualidade.

Veremos adiante¹²³ quão intrínseca às imagens dos primeiros filmes do cinema seriam as imagens do universo material, da variação universal. Por hora, podemos afirmar que o regime da variação universal da imagem-movimento, por certo, nada tem de representacional. É o movimento incessante das imagens objetivas (matéria): é toda a vasta região ainda não filmada (mas à espera de ser filmada) para onde a câmera pode se voltar, dando surgimento à imagem-movimento cinematográfica. A diferenciação promovida por Burch de distintos modos de representação não nos parece dar conta da imagem do início do cinema, sendo, se tanto, adições não necessárias e posteriores.

Mas, detenhamo-nos em *L'arroseur arrosé*. Um jardineiro no canto esquerdo do quadro rega o jardim com uma mangueira. O enquadramento é aberto e vemos o jardim em profundidade até um muro ao fundo e atrás desse muro, uma fila de árvores altas paralelas ao muro. Um rapaz entra em quadro à direita e pisa na mangueira, interrompendo o fluxo da água. O jardineiro, surpreso, balança a mangueira tentando fazê-la funcionar novamente, sem sucesso. Até que o rapaz levanta a perna restaurando o fluxo da água no exato instante em que o jardineiro direciona a saída da mangueira para o rosto. O jardineiro descobre então o que havia ocorrido e põe-se a correr atrás do rapaz, agarrando-o pouco antes de saírem do quadro, à esquerda, e voltando com ele para o mesmo lugar no qual largou a mangueira, onde lhe aplica um corretivo e retorna ao trabalho.

Mas *L'arroseur arrosé* não é o único filme de Louis Lumière a dar-nos uma “história contada” num único quadro. *Les joueurs de cartes arrosés* (1896) traz elementos bem conhecidos dos filmes de Lumière, o jardineiro que rega e jogadores de carta. Em primeiro plano, dois homens sentados jogam uma partida sobre uma pequena mesa improvisada enquanto, ao fundo, um jardineiro rega o jardim. Os dois homens começam a discutir e levantam-se de suas cadeiras. Partem para a briga enquanto o jardineiro os observa. Um homem entra em quadro, da esquerda para a direita, para falar algo com o jardineiro que imediatamente molha os dois contendores que param de brigar, se afastam um do outro, para, logo em seguida, irem para cima do jardineiro. Em *Bonne d'enfants et soldat* (1897) um soldado conversa com um amigo enquanto uma

¹²³ No capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria.*

babá entra no quadro no alto do quadro, à direita, distraída com a leitura e carregando desatenta um menino pela mão. Eles distraem a criança e seu lugar é ocupado pelo soldado que, agachado e segurando a mão da babá, simula ser o menino. A babá descobre o artifício e o ataca.

A questão é que algo da ordem de uma protonarração se imiscuiu nesses filmes, que parecem não apresentar imagens percepções, afecções e ações plenamente desenvolvidas. Pareceria, assim, haver a primazia de um impulso narrativo – mesmo que nascente e primordialmente atracional ou mostrativa – nesses filmes sobre o desenvolvimento do circuito sensório-motor. Mas há um prolongamento em curso e temporalidades e espacialidades em jogo e, de alguma forma, os avatares da imagem-movimento despontam enquanto tendência neste e naquele momento. Só poderemos acompanhar a autoconstrução dos avatares da imagem-movimento nos primeiros filmes de Lumière mais tarde, nos capítulos concernentes ao próximo bloco, mas, em conformidade com Deleuze, diríamos que seriam justamente os avatares da imagem-movimento que, mesmo em germe ou em construção, dariam origem à narração – que em *L'arroseur arrosé*, *Les joueurs de cartes arrosés* e *Bonne d'enfants et soldat*, assim como acontece com o próprio circuito sensório-motor, ainda esboça seus próprios traços.

doze.cinco. A imagem em movimento

Na extensa classificação do cinema promovida por Deleuze, algo permanece excluído: ao se referir à imagem do início do cinema, Deleuze a deixa de fora do conjunto da imagem-movimento: “podemos, assim, definir um estado primitivo do cinema no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento” (DELEUZE, 1985, p. 38)¹²⁴. Mas, o que seria uma “imagem em movimento”? É Bergson quem descobre os cortes móveis (movimentos reais) da duração concreta que remetem a um “todo aberto” que impede que qualquer conjunto se feche sobre si mesmo; há um fio, mesmo que tênue, ligando cada ponto da matéria ao universo inteiro: trata-se do universo material como imagem e movimento. Essa identificação entre

¹²⁴ Na verdade, Deleuze só vê importância no cinema a partir da instituição da montagem e da liberalização do movimento, onde localiza o surgimento da imagem-movimento cinematográfica. De qualquer forma, todo o período englobando a invenção do cinematógrafo é qualificado por Deleuze como “imagem em movimento” (DELEUZE, 1985, p. 38). Cf. os dois capítulos de *A imagem-movimento: Teses sobre o movimento – primeiro comentário de Bergson e Quadro e plano, enquadramento e decupagem* (início da terceira parte deste capítulo, a partir da pág. 37).

imagem e movimento permite a Deleuze considerar toda a matéria como imagem-movimento. Como lidar, então, com uma imagem material que não seja imagem-movimento? Assim, a simples existência de algo que não seja imagem-movimento, mas imagem “em” movimento, já seria algo a ser seriamente considerado – uma anomalia no sistema de imagens que afetaria a própria extensão da variação universal.

A astronomia está acostumada a encontrar anomalias na órbita ou no campo gravitacional de estrelas no universo observável, muitas destas anomalias revelam posteriormente a existência de corpos desconhecidos. Usaremos o mesmo princípio, o de que uma anomalia no sistema de imagens da imagem-movimento poderia ocultar a existência de uma imagem. Propusemo-nos a demonstrar¹²⁵ a existência de uma imagem-perceptual pela sua dedução a partir do plano de imanência material, avançando sobre o intervalo e a constituição da imagem-percepção no interior do intervalo. Seria preciso, agora, perguntarmo-nos sobre a possibilidade de existência de tal imagem, seu estatuto e sobre suas características.

As características tradicionalmente evocadas para descrever o cinema do período, pelas quais este muitas vezes foi tachado de primitivo – imagem fixa, unidade de ponto de vista, perspectiva frontal, movimentos horizontais em relação à câmera, enfim, os elementos trazidos das convenções teatrais do final do século XIX e adaptados ao dispositivo cinematográfico – eram bem mais comuns nos filmes de estúdio cronologicamente posteriores aos filmes realizados a céu aberto por Lumière (COSTA, 2005). Assim, a concepção do quadro encontrada nas tomadas de Lumière é mais antiga, a despeito de sua qualidade, do que as vistas ainda excessivamente teatrais dos primeiros filmes da Pathé, por exemplo.

A crítica de Deleuze ao início do cinema talvez seja mais bem entendida se lida como endereçada aos filmes de ficção realizados em estúdios e não a Lumière. De qualquer forma, Deleuze não se ocupa muito em definir a “imagem em movimento”, e mesmo ao descrevê-la sumariamente como sendo a imagem do início do cinema, se vale da visão tradicional, quando, por exemplo, recusa ao cinema dos inventores do cinema qualquer noção de montagem. Mas, em que sentido se diz que no início do cinema não havia montagem? Os dois primeiros grandes mestres das imagens cinematográficas “montadas”, Griffith e Eisenstein, forneceram os paradigmas sobre os quais se

¹²⁵ No capítulo quatro: *Possibilidade de existência da imagem-perceptual. Dedução da imagem-perceptual.*

considerou o cinema como a arte da montagem (o primeiro, pelo exercício empírico da produção de filmes, o segundo, conjugando teoria e prática em uma obra inaugural) e muito do discurso do específico fílmico passou por esse crivo¹²⁶. As práticas organizativas do cinema em seu início não eram vistas como montagem segundo tais paradigmas, portanto, por exclusão conceitual, afirmou-se que o cinema do período não montava. E mesmo que no pós-Segunda Guerra Mundial a toda-poderosa montagem já não parecesse realmente tão poderosa – a ponto de Christian Metz, em 1964, publicar seu artigo *Cinema: língua ou linguagem* se colocando frontalmente contra a concepção de montagem dos primeiros cineastas e teóricos do cinema (particularmente Eisenstein, seu grande pensador)¹²⁷ –, a avaliação sobre o início do cinema não mudou muito.

Mas, haveria alguma relação entre o cinema dos inventores do cinema e a montagem, ou certa concepção de montagem? A marca mais característica de Georges Méliès foi a interrupção da filmagem com posterior retomada sem mudar o enquadramento. A operação deu origem a dois procedimentos distintos. No primeiro, a parada da manivela foi utilizada para a remoção ou inclusão de um elemento no espaço enquadrado, resultando em um efeito de (des)aparecimento súbito de um objeto ou pessoa em um mesmo quadro. *L'escanotage d'une dame* (1896) teria sido a primeira obra de Méliès a usar intencionalmente o recurso: o filme recria um espaço teatral – visão da cena a partir de um ponto de vista do espectador sobre um conjunto, com cenário de palco – onde se apresentam um mágico (o próprio Méliès) e sua ajudante: há um desaparecimento (da ajudante) e dois aparecimentos (de um esqueleto no lugar da mulher e dela própria, encerrando o número). No final, o mágico interpela diretamente o público agradecendo as presumidas palmas. No segundo procedimento, interrompia-se a filmagem para a substituição de um elemento no espaço enquadrado por outro. Na adaptação da lenda de Fausto, *Faust et Marguerite* (1897), Méliès teria utilizado pela primeira vez o recurso da substituição, várias delas aparecem junto com desaparecimentos (àquela altura, já comuns em sua obra). A substituição dos elementos

¹²⁶ Nem sempre o “específico fílmico” foi encontrado na montagem, mesmo tendo sido alçada a um ponto em que se confundia com o próprio cinema, tendo por arautos os cineastas e teóricos pioneiros russos, notadamente Eisenstein e Dziga Vertov. Os cineastas e teóricos franceses ligados à avant-garde dos anos 1910 e 1920 (os “impressionistas cinematográficos”, como Jean Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L’Herbier, Ricciotto Canuto etc.), buscando avaliar o cinema artística e intelectualmente, já reivindicava um “cinema autoral” sendo o diretor o autor intelectual e artístico do filme. É esse grupo que inicia o debate e a busca do “específico fílmico” (o cinema seria a síntese das artes ou se constituiria como meio autônomo?). A resposta comum era encontrá-lo na própria imagem, contra o excesso de palavras, tido como teatral.

¹²⁷ Ver capítulo sete: Metz, *semiologia do cinema. Crítica à semiologia*.

na filmagem aparece na tela, quando da exibição, como uma transformação de um elemento em outro (SADOUL, 1983)¹²⁸.

Ambos os exemplos já denotam um sentido bem acurado de organização interna do quadro. No entanto, Méliès logo percebe que o efeito teria mais credibilidade se, além de parar a câmera e retomar a filmagem em seguida, fossem eliminadas partes do material filmado do fim e do início dos dois *takes* contíguos até alcançar um ajuste razoável, colando então as duas pontas – tendo em vista a técnica de cortar e colar a película para chegar a um efeito objetivado, poderíamos chamar a operação de montagem, mesmo que de quadros e não de planos diferentes. O exemplo mais paradigmático em Méliès é *Le diable noir* (1905), onde é possível, inclusive, ver as emendas onde os pedaços da película foram colados no alto do quadro. A eliminação de partes do material filmado possibilitou a Méliès trucagens mais complexas – aliás, esse filme só seria possível dessa forma, dada a proximidade dos cortes.

Por se valer de tais efeitos, Méliès talvez tenha sido o mais consciente, mas não foi o único a usar recursos de organização interna do quadro. No limite, poderíamos considerar que não haveria filmagem intencional sem que haja, mesmo que intuitivamente ou de maneira precária, certa organização da composição interna do quadro e seria estranho que alguma filmagem tenha sido feita de forma tão espontânea a ponto de nela não identificarmos quaisquer resquícios de composição. Ainda mais quando se verifica, por exemplo, a sofisticação (mesmo que já um tanto anacrônica para aquele final de sec. XIX) do quadro de um Louis Lumière nos primeiros filmes do cinema, exemplo evidente de organização interna do quadro.

O que é de se ressaltar é que encontramos um sentido organizativo de *conexão em descontinuidade* no mesmo quadro (nas constantes interpelações ao espectador, na inserção de *tableaux* alegóricos etc.) no cinema de atração (ou de mostração) do período. Mas não é tudo. Haveria exemplos nos filmes do início do cinema de combinação entre quadros diferentes unidos em um mesmo filme nas vistas captadas pelos operadores de Lumière em suas viagens ao redor do mundo, na composição de tomadas diversas onde resulta elipses abruptas, nos encavalamentos temporais etc¹²⁹. Tal combinação entre quadros diversos se verificou, e muito cedo, como em *Le voyage*

¹²⁸ Sabemos da primazia desses dois filmes pelo trabalho de Georges Sadoul.

¹²⁹ Mesmo movimento repetido no final de um e início de outro quadro – procedimento relativamente comum em um cinema ainda não domado pelas regras de continuidade (*raccord*) espacial e temporal.

dans la Lune (1902), de Méliès. Mas o exemplo de *Love and war*, de Edison, é ainda mais contundente, pois data de 1899. Nesse filme, assim como em *Le voyage dans la Lune*, já poderíamos falar não de quadros pura e simplesmente, mas de uma delimitação espacial e temporal entre o quadro e plano.

Love and war é um épico do período, acompanhando a aventura de um soldado na guerra hispano-americana de 1898. O filme começa no interior da casa do herói, que parte para a guerra deixando sua família. Um corte no mesmo quadro indica uma passagem longa de tempo, onde vemos os familiares comemorando o retorno em breve do herói a partir do que leem das listas de retornados publicadas nos jornais. Novos cortes trazem dois novos planos no filme, que introduzem não apenas ambientes diferentes entre si (o herói sendo ferido em batalha e ele dando entrada em um hospital de campanha) e entre esses e o ambiente da sala, como também recuperam momentos do passado (esses dois planos, o da batalha e o do hospital, já teriam acontecido quando da leitura nos jornais da notícia do retorno do herói por sua família). No último plano estamos de volta à sala, onde o soldado, enfim, retorna a sua casa¹³⁰.

Mas, mesmo em *Love and war* (considerando-se cada quadro/plano isoladamente), poderíamos falar de um tipo específico de organização do material filmado, baseado em uma concepção de manutenção do enquadramento a todo custo. É nesse sentido que referimo-nos, em meio aos mais díspares experimentos, em uma tendência do início do cinema para a autonomia e unidade do quadro e para o estabelecimento de um ponto de vista único¹³¹, levando-nos a considerar a organização consciente do quadro do cinema desse período não como montagem (isto é, como determinação do todo de um filme por um processo de integração dos planos), mas como uma prática montadora de quadros. Enfim, reconhece-se hoje que os pioneiros do cinema “montavam” seus filmes, ou melhor, tinham uma *prática montadora, mas de uma maneira completamente diferente do que fez o cinema posterior, pois baseada na autonomia e unidade do quadro e não na determinação de um todo*.

doze.seis. A imagem-perceptual é já cinema

¹³⁰ Retomaremos este filme no capítulo quinze: *Movimento dos móveis, corte e reenquadramentos na imagem-perceptual, Acaso. Terceiro aspecto da imagem-perceptual: imagem bárbara e onírica*.

¹³¹ Sobre tudo em Méliès, que executava suas operações de eliminação e recomposição do material filmado, paradas da câmera, sobreposições, fusões, interpelações ao espectador etc., não com o intuito de compor enquadramentos diversos, mas, ao contrário, para manter o máximo possível de elementos em um mesmo quadro autônomo.

Se à imagem-perceptual faltaria um todo, não lhe faltaria, contudo, uma temporalidade interior, própria de toda imagem. Por um lado, se considerarmos a divisão proposta por Deleuze entre imagem-movimento e imagem-tempo, apenas a primeira opera por totalizações da imagem. Por outro lado, por seu materialismo de fundo¹³², uma imagem-perceptual, se esta realmente existir, escaparia tanto da representação quanto de ser uma imagem de síntese onde um todo perpassaria.

À imagem-perceptual também não faltaria, como vimos, uma prática montadora, nem movimento enquanto um dado de sua própria constituição. O trem que entra na estação em *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (1895) faz seu pequeno percurso *no tempo* e *no espaço*. A disposição elementar da imagem cinematográfica – que prolonga as imagens do mundo material sobre seu plano de imanência a partir do intervalo de movimento – garante o escoamento do tempo dos dois lados, onde a imagem-perceptual é o duto condutor do tempo entre o regime objetivo das imagens na variação universal e o tempo intervalar do cinema. A imagem-perceptual é o prolongamento em ato, enquanto o equilíbrio do tempo entre os dois extremos seria dado pela plena constituição da imagem-percepção, esta, sim, constituindo um todo dado pelo agenciamento das imagens (percepção, afecção e ação) na imagem-movimento plenamente constituída, e que apresenta o tempo indiretamente por intermédio da montagem.

Uma prática montadora já fazia parte do cinema desde o início. Mas mesmo os movimentos de câmera não demorariam muito a ocorrer. O *travelling* foi criado por Alexandre Prômio, operador de Lumière, na primavera de 1896 ao colocar a câmera em uma gôndola em Veneza (procedimento que imediatamente inspirou muitas outras câmeras móveis em trens, balões, no elevador da Torre Eiffel). E a primeira panorâmica teria sido obra de William Dickson, também em 1896 (*Circular panoramic of electric tower*) (SADOUL, 1983). Enfim, nem um ano separam a primeira projeção pública paga dos movimentos de câmera. Por certo, o estatuto da imagem em movimento, onde se exclui a imagem do início do cinema do conjunto da imagem-movimento, é justamente o que há de mais improvável.

A imagem em movimento talvez jamais tenha existido como tal se a encarmos como uma imagem absolutamente autônoma da constituição da imagem-movimento.

¹³² Que veremos no capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria.*

Por outro lado, seria difícil circunscrevê-la apenas e completamente ao período anterior ao pleno desenvolvimento formal do cinema institucionalizado, pois a heterogeneidade do conjunto dos filmes dos inventores do cinema cria uma situação que rechaçaria tais universalizações. A temporalidade e a espacialidade que estão em jogo na imagem do período são o resultado da instauração do intervalo de movimento no universo maquínico: o intervalo de movimento instaurador do cinema é um fato definitivo. A aparição do cinema como resultado do cinematógrafo de Lumière – e, um pouco antes, do quinetoscópio e do quinetógrafo de Edison – já é o intervalo de movimento sobre um plano de imanência, aparição inaugural que a “imagem em movimento” tenderia a eclipsar. Se há cinema, há intervalo de movimento na matéria, onde pelo menos uma percepção nascente, uma imagem-perceptual, se faz atual e deve ser encontrada. Não é preciso esperar que a montagem se constitua com Griffith e Eisenstein para reconhecermos isso. Daí a necessidade, tendo em vista o próprio sistema deleuziano, da dedução de uma imagem-perceptual que pudesse afirmar tal intervalo, sendo, ao mesmo tempo, passagem para a constituição da imagem-movimento. A imagem-perceptual do início do cinema não é uma imagem em movimento, mas um estatuto transicional, de natureza impura, de constituição de imagem, abarcando os enquadramentos dos filmes de Lumière e mesmo as primeiras experiências ficcionais onde a influência do espaço teatral é evidente.

QUARTO BLOCO
IMAGEM-PERCEPTUAL E FILMES

CAPÍTULO TREZE

PERCEPTIVIDADE EM LUMIÈRE. PRIMEIRO ASPECTO DA IMAGEM-PERCEPTUAL: VIRTUALIZAÇÃO DA MATÉRIA

treze.um. Matéria e perceptividade em Lumière

Algo acontecia às imagens do início do cinema, tremores e fluxos que a tomavam por dentro, movimentos que transformavam constantemente seus traços e que as condicionavam enquanto intervalo no universo material, no regime da variação universal. Além das inevitáveis conexões com o contexto histórico e sociocultural onde surgiram, seria necessário igualmente inquirir tais imagens a partir do que elas são em primeiro lugar, imagens, procurando nelas a potência material que as formou. Vemo-

nos, então, impelidos a tatear um caminho que nos levaria à sua metafísica. De outra parte, faz-se necessário pensar esse conjunto de filmes – notadamente, as primeiras obras de Louis Lumière – a partir de parâmetros que não os da narração. Como vimos¹³³, a narração não define o cinema segundo Deleuze, não sendo um dado aparente da imagem cinematográfica, mas o resultado da interação entre as imagens percepção, afecção e ação, avatares da imagem-movimento. Sendo o surgimento da narração no cinema sempre *a posteriori* do aparecimento das imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação, e tendo em vista nosso objetivo último de identificar e caracterizar a imagem-perceptual no cinema, nossa questão neste bloco concerne, portanto, em mapear sua presença a partir do plano de imanência material e do surgimento *em germe* dos avatares da imagem-movimento nos filmes em questão.

Além do apuro dos enquadramentos “impressionistas”, é perceptível nos filmes realizados por Louis Lumière um empenho em exibir pequenos gestos e ações esboçadas, quando não *gags* como *L'arroseur arrosé* (1895), *Les joueurs de cartes arrosés* (1896) e *Bonne d'enfants et soldat* (1897). Seguiu uma tendência que vinha, pelo menos, de Thomas Alva Edison e William Dickson, inventores do cinetoscópio e idealizadores de curtos trechos fílmicos cujo conteúdo exibia pequenos atos filmados no estúdio *Black Maria*, experiência de conhecimento dos Lumière (SADOUL, 1983). Voltaremos a inquirir mais tarde sobre tais ações incipientes nos filmes de Lumière, ações que continuarão, de qualquer forma, tributárias de uma forte presença material que tomam as imagens em diferentes níveis segundo o desenvolvimento do esquema sensorio-motor de cada filme. Neste momento, contudo, consideremos alguns dos filmes de Lumière onde as relações materiais perceptivas suplantam os pequenos gestos e as ações esboçadas ou que, pela repetição ou desfile quase mecânico dos móveis de todo tipo, pessoas, veículos etc., a paisagem material se imponha como um elemento evidente.

Em primeiro lugar, *Place des Cordeliers à Lyon* (1895). Este não é o único filme de Lumière onde a câmera, ativa ou passivamente, documenta uma rua de cidade. A câmera fixa mostra uma esquina movimentada da cidade de Lyon. Ao fundo e ao centro do quadro, uma fileira de fachadas de prédios de apartamentos filmados em perspectiva (enquadramento ao gosto de Lumière) com amplas janelas e mansardas, toldos de lojas de rua, postes etc. Também ao fundo, bem à esquerda, em perspectiva frontal, mais um

¹³³ No capítulo doze: *Todo cinema é já cinema. A 'imagem em movimento' como imagem-perceptual.*

prédio de apartamentos, e à direita do quadro, uma casa-galpão. A arquitetura e o equipamento urbano de Lyon servem de cenário imóvel para o vai vem de transeuntes que cruzam o quadro ao fundo e em segundo plano. Próximos à câmera posicionada acima do ponto de vista médio dos olhos de uma pessoa, vemos em certo ponto do filme a sombra da cabeça de uma mulher portando um chapéu feminino e segurando um guarda chuva, uma cabeça sem rosto, quase um vulto, um puro movimento como o que pode ser visto um pouco antes, quando um homem passa pelo mesmo lugar em frente à câmera. Na larga avenida, transeuntes seguem apressados e carruagens puxadas por cavalos carregam pessoas e carga, num desfile coletivo, atual e anônimo cujo destino e origem jamais saberemos.

Este é o quadro que retemos de *Place des Cordeliers à Lyon*: um movimento geral sobre um fundo imóvel de prédios, uma massa móvel onde aqui e ali se divisam pessoas, veículos e animais. E se usamos termos e expressões como “vulto” e “massa móvel”, não é em referência a uma pretensa falta de qualidade do filme original ou a alguma precariedade na tecnologia do cinematógrafo, pelo contrário. O aparelho desenvolvido por Lumière notabilizou-se pela qualidade das imagens obtidas em comparação ao que conseguiam os inventos anteriores. Mas é que, mesmo que tenha projetado imagens bem definidas no dia de sua primeira exibição, mesmo que seja nítido tratar-se de alguns segundos prosaicos e aleatórios de uma avenida de Lyon do final do século XIX, o equipamento (a câmera-projetor de Lumière) colocado naquele local registrou o movimento decorrente do ordenamento urbano humano quase como se registram hoje os fremidos dos átomos – e cada vez temos imagens mais nítidas do universo microscópico. O filme está apenas um passo além da objetividade da matéria que percebe por todos os seus pontos, como na fórmula de Bergson. Evidentemente, vemos ações ali, pessoas efetivamente caminham e conduzem carruagens, mas são relações sensório-motoras bem incipientes, casuais e não-necessárias, *flashes* de um pequeno trecho espaço-temporal do cotidiano da cidade de Lyon onde os movimentos das pessoas exibidos na tela valem por si e não pelas relações perceptivas, afectivas e ativas que efetivamente as animavam naquele distante dia de 1895.

Ao contrário dos filmes posados como *Le repas de bébé* (1895), filmes como *Place des Cordeliers à Lyon* (ou *Champs-Élysées*, de 1896, onde vemos a avenida

parisiense repleta de transeuntes e carruagens puxadas por cavalos)¹³⁴, ao registrarem o espírito de urbanidade da “vida moderna” do final do século XIX, notabilizam-se pelo movimento diversificado de diferentes vetores tomados em bloco num conjunto (quadro) perceptivo que, mais do que móvel, apresenta-se convulso, mesmo se os elementos imóveis venham a dominar o quadro, ou mesmo que cada móvel esteja nítido e plenamente identificável. Esse estado convulso do quadro surge também em cenas filmadas em interiores, como é o caso de *Récréation à la Matière* (1895) onde tal estado de movimentação ininterrupta é ainda mais evidente. O quadro nesse filme se divide em duas partes segundo uma separação horizontal: acima as colunas e os três arcos plenos da escola sob os quais há um corredor escuro; abaixo e à frente, tomando toda a parte inferior do quadro, os alunos movimentam-se, entram e saem do quadro, como pequenos pedaços da matéria-movimento que não cessam de convulsionarem-se.

Com *Place des Cordeliers à Lyon* e *Récréation à la Matière* não estamos mais no regime da variação universal – que Dziga Vertov alcança em *O homem da câmera* –, mas ainda o divisamos num momento logo após a instituição do intervalo de movimento criador do cinema. Encontramos algo similar em outro filme de Lumière, dessa vez uma quase *gag*, *Baignade en mer* (1895). Em vez da cidade na qual um fundo de fachada garante uma placa fixa onde os móveis transitam, como em *Place des Cordeliers à Lyon*, encontramos-nos num ambiente marinho: à beira-mar, alguns banhistas perfazem um percurso circulatório, primeiro correndo sobre um pequeno píer de madeira, pulando no mar no final do píer, nadando de volta até uma rocha entre o mar e a praia e, fora do quadro, ganhando novamente o píer para executar a mesma série de movimentos. Quase todo o quadro é ocupado pelas ondas do mar, matéria fluente que se sobrepõe a si mesma pelo movimento ritmado do ir e vir das ondas. Mais ainda do que em *Place des Cordeliers à Lyon*, onde os habitantes da cidade são quase espectrais, vultos humanos atravessando o espaço, em *Baignade en mer* o movimento repetitivo dos banhistas responde a um universo perceptivo como resultante de um movimento mecânico, integrado – embora tendo caráter bem diferente – ao movimento das ondas do mar. O que vale aqui são os dois vetores contrastantes enquanto blocos de movimentos: as linhas contínuas do avanço das ondas contra os seres que entram e saem do mar num circuito fechado – duas inscrições do mundo material que se interpenetram.

¹³⁴ Há também o filme *Champs-Élysées (voitures)* (1896) onde já aparecem, em meio aos transeuntes e charretes puxadas a cavalo, um veículo a vapor e um bonde. A curiosidade é que a câmera nesse filme está colocada na Place de l'Étoile de frente para uma avenida oposta ao Champs-Élysées.

La sortie de l'usine Lumière à Lyon (1894) é considerado o primeiro filme realizado por Louis Lumière (salvo os experimentos em laboratório). Há três versões conhecidas, realizadas em diferentes momentos do ano. Vê-se nas três versões desse filme – com enquadramentos quase idênticos – os dois portões de saída, um pequeno e outro maior. Ao fundo da imagem encontra-se o interior de um galpão e o madeirame do telhado. Trata-se de um local de trabalho, dado o movimento geral de dispersão de trabalhadores ao final do expediente – tema explícito do filme. Apesar de semelhantes, cada versão tem suas particularidades quanto aos móveis em atuação: há trabalhadores sobre bicicletas, além de cachorros que transitam entre os trabalhadores e cavalos puxando uma carroça (mais exatamente, numa versão há dois cavalos, noutra há um e na terceira, nenhum). Uma das três filmagens teria sido realizada logo após o cinematógrafo ter sido dado como pronto, talvez ainda em meados de 1894, sendo esta a primeira filmagem realizada no exterior. Outra versão foi realizada para “ser a primeira filmagem oficial” a ser apresentada na primeira projeção pública paga de cinema de 28 de dezembro de 1895. Nesta versão há um cachorro, bicicletas e nenhum cavalo.

Nas três versões desse filme o eixo da câmera está em um ângulo de 90° com relação ao fundo numa perspectiva frontal. Seja o galpão um depósito, fábrica ou estabelecimento comercial, este não é um espaço determinado, com coordenadas estabelecidas como numa imagem-ação. Ao saírem do galpão, os trabalhadores dirigem-se para a direita e para a esquerda, ultrapassando os limites do quadro e alguns, inclusive, encaminham-se em direção à câmera, saindo do quadro próximo a ela. O movimento dos trabalhadores denuncia o espaço que existe para além do recorte mostrado pelo enquadramento, não exatamente um espaço-fora-da-tela, característica que viria a se tornar um elemento fundamental da imagem cinematográfica (BURCH, 1992), mas um “espaço fora do quadro”. Como em *Place des Cordeliers à Lyon* há um cenário imóvel ao fundo sobre o qual há elementos móveis de natureza diversa, movimento geral convulso surgido do meio do quadro e saindo pelas bordas. Também aqui não restam dúvidas quanto aos móveis em quadro, são pessoas, carroças, bicicletas e animais em ações esboçadas que compõem um fragmento da rotina de trabalho sobre a qual sabemos apenas que, em determinada hora do dia, há um fluxo intenso e coordenado de pessoas do interior do galpão para a rua em frente.

O que está em jogo em *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* não são os indícios de esquemas sensório-motores em formação, mas o movimento em conjunto de uma

massa heterogênea presente em quaisquer dos três filmes, cujos conteúdos específicos são irrelevantes. Nada sabemos sobre o que está ao redor do espaço filmado, nem para onde vão os trabalhadores que saem do local de trabalho que poderia, afinal, ser em qualquer lugar. O espaço filmado está desconectado de quaisquer determinações geográficas que nos insiram numa realidade dada (embora saibamos, por adição exterior ao próprio filme e *a posteriori*, que trata-se da fábrica da família Lumière na cidade de Lyon). Vemos, enfim, um espaço qualquer, da mesma forma que a avenida movimentada de *Place des Cordeliers à Lyon* e a beira-mar de *Baignade en mer*.

treze.dois. Circuito A-O em Bergson

As imagens desses filmes exibem-se sobre um plano de imanência que se caracteriza por uma forte inscrição espacial, espaço tributário do regime de variação universal onde volumes se movem, se entrecruzam, se superpõem. Não são imagens análogas ao que representariam, mas extensões imanentes sobre um campo transcendental (plano de imanência) onde se encontram o que André Parente chama de imagens-matéria, “acontecimentos que antecedem o homem e sua relação sensório-motora com o mundo. São as próprias coisas, as coisas em si” (PARENTE, 2000 (A), p. 14). Se comparado às experiências visuais anteriores, como a pintura e a fotografia, o cinematógrafo Lumière traz como novidade ser uma progressão interna, uma sucessão imanente que define não apenas o modo como suas imagens são vistas, mas, principalmente, como tais imagens se constituem, isto é, em quais condições elas se fazem cinema:

A forma de ver na pintura, e mais tarde na fotografia, é completamente dependente de um tempo de contemplação que é materialmente irrestrito. Os filmes de Lumière, entretanto, aparecem e desaparecem, e, tendo por base este movimento, cada um dos fotogramas aparece e desaparece, imperceptivelmente. Concomitantemente, o espectador é pego por este movimento, dominado por suas forças (DECORDOVA, 1990, p. 77 – *tradução nossa*)¹³⁵.

No entanto, Richard Decordova considera o cinema de Lumière cotejando-o a um modo de representação. Decordova questiona-se sobre a relação entre o cinematógrafo Lumière e o discurso imagético oriundo do Renascimento, como o

¹³⁵ “The play of vision in painting, and later photography, had been fully contingent upon a materially unrestricted time of contemplation. The Lumière films, however, appear and disappear, and, at the base of this movement, each ‘photogram’ appears and disappears, imperceptibly. Left out in this movement, the spectator is at the same time taken up by it, subjected to its force” (DECORDOVA, 1990, p. 77).

aparecimento e o desaparecimento “em perspectiva” dos trabalhadores em *La sortie de l’usine Lumière à Lyon*. Ou ainda, ao analisar *Démolition d’un mur* (1895) como sendo “um espetáculo completamente dependente do efeito de movimento oriundo do sistema de perspectiva da Renascença” (DECORDOVA, 1990, p. 81 – *tradução nossa*)¹³⁶. Para o autor, não haveria como Lumière subtrair-se ao discurso da tradição, já que “as questões de composição e decomposição são trocadas pelo problema do quadro enquanto possibilidade e limite da representação” (DECORDOVA, 1990, p. 79 – *tradução nossa*)¹³⁷. Não há porque desconsiderar tal filiação. No entanto, insistimos no caminho de que o problema da representação, sendo pertinente e mesmo inevitável, é, contudo, posterior à matéria sígnica estabelecida por Deleuze para o cinema. O problema da representação (ou de sua ausência) nos filmes de Lumière, na chave de interpretação deleuziana que propomos, precisaria ser considerado em relação ao caráter representacional da própria imagem-movimento, questão a qual retornaremos bem mais tarde¹³⁸. Por hora, é necessário investigar de que forma a matéria, o mundo material da percepção objetiva imiscui-se nesses filmes.

Há pouco perguntávamo-nos sobre um hipotético momento de constituição da imagem-movimento no cinema, mais precisamente, momento este onde o circuito sensorio-motor ainda não estivesse plenamente constituído, como nos filmes de Lumière. Sabemos quão intensa é a sensação nesses filmes de um “presente irreduzível”, de uma temporalidade que pareceria não ter passado nem futuro, memória ou perspectiva, apenas a imagem atual de trabalhadores saindo de seu local de trabalho, vultos mais ou menos definidos a caminhar pelas ruas, banhistas numa brincadeira repetitiva que nos sugere um *loop* interminável que agrilhoaria a passagem do tempo. Quase como se esses filmes expressassem nada além de um instante captado pela câmera. A questão do “instante” esteve presente enquanto uma importante categoria definidora da “modernidade” no século XIX¹³⁹. Mas se o instante é um dado do cinema enquanto unidade técnica constituidora do mecanismo de captação e projeção de vistas

¹³⁶ “It is a spectacle entirely dependent upon the effect movement had on the system of Renaissance perspective” (DECORDOVA, 1990, p. 81).

¹³⁷ “The problems of composition and discomposition are shifted on to the problem of the frame as both possibility and limit of representation” (DECORDOVA, 1990, p. 79).

¹³⁸ Quando será preciso rever os argumentos de Noël Burch, Tom Gunning e André Gaudreault acerca da representação e da narração no contexto do cinema de Lumière.

¹³⁹ “Por meio da categoria do instante, pensadores como Walter Pater, Walter Benjamin, Martin Heidegger e Jean Epstein procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade. O conceito do instante forneceu um meio de fixar um momento de sensação, no entanto esse esforço de estabilidade teve que confrontar o fato inevitável de que nenhum instante podia permanecer fixo” (CHARNEY, 2004, p. 317 e 318).

fixas e equidistantes dos objetos em frente à objetiva da câmera, já não é enquanto dado da imagem cinematográfica, pois, em condições de existência previstas no cinema, não vemos instantes móveis, mas cortes móveis da duração, o movimento *per se*¹⁴⁰. O instante enquanto presentificação inamovível é burlado pelo cinema, cujo plano de imanência perfaz um *continuum* de movimento perceptivo contíguo ao plano da matéria. O presente fixo só existiria, enfim, como uma abstração artificial, destituída de seu caráter de passagem¹⁴¹.

Por seu turno, Bergson (1990) diz-nos que não existe (na imagem sensório-motora que somos) percepção pura e instantânea que absorvesse por completo o intervalo. A memória se intromete na percepção, havendo na percepção subjetiva, mesmo a mais imediata e simples, a incursão de lembranças em graus variados. Enfim, não existiria imagem surgida após um intervalo de movimento, seja esta imagem matéria viva ou cinema, que fosse apenas percepção atual, já que todo atual é acompanhado por uma nuvem de virtualidade. No entanto, Bergson deixa uma brecha. É que, pelo menos idealmente, haveria a possibilidade de existência de uma *imagem intervalar que estivesse diretamente conectada à imagem objetiva, isto é, à matéria*:

A heterogeneidade qualitativa de nossas percepções sucessivas do universo deve-se ao fato de que cada uma dessas percepções estende-se, ela própria, sobre uma certa espessura de duração, ao fato de que a memória condensa aí uma multiplicidade enorme de estímulos que nos aparecem juntos, embora sucessivos. *Bastaria dividir idealmente essa espessura indivisa de tempo, distinguir nela a multiplicidade ordenada de momentos, em uma palavra, eliminar toda a memória, para passar da percepção à matéria*, do sujeito ao objeto (BERGSON, 1990, pp. 52 e 53 – grifo nosso).

O problema é que não seria possível eliminar a memória da imagem viva que somos, passado que retorna e que reveste a percepção atual em prol do reconhecimento. Bergson (1990)¹⁴² define dois tipos de reconhecimento. O primeiro é o reconhecimento automático, que opera por prolongamentos dos movimentos: a percepção de um objeto prolonga-se numa ação segundo uma economia de utilidade, desta para outra percepção etc., em relações horizontais por associações num mesmo plano. São mecanismos sensório-motores como nos animais (de um terreno ao outro onde está o alimento, deste

¹⁴⁰ Ver capítulo dois: *Plano de imanência. Movimento e movimento no cinema*.

¹⁴¹ “Esse presente já está, ao mesmo tempo, sempre indo embora. Nessa simbiose entre a possibilidade de um instante sensório e sua evanescência igualmente potente, o cinema tornou-se a forma de arte definidora da experiência temporal da modernidade” (CHARNEY, 2004, p. 324).

¹⁴² No capítulo dois de *Matéria e memória* (1990): *Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro*.

para a árvore que dá a sombra etc.) ou em nossos hábitos. E há o reconhecimento atento, onde a percepção já não se prolonga mais em novos movimentos e minha atenção, antes dispersa e errante, retorna constantemente ao objeto, recriando-o completamente e de maneira diferente a cada vez – o mesmo objeto, vários planos.

Bergson elabora um esquema gráfico da relação entre memória e objeto determinando circuitos mnemônicos a partir do objeto (BERGSON, 1990, p. 83), chamando de *A* a percepção subjetiva imediata e *O*, o objeto percebido. Trata-se do circuito mais restrito da memória, contendo “apenas o próprio objeto *O* e a imagem consecutiva que volta para cobri-lo” (BERGSON, 1990, p. 84). Há uma progressão tanto em direção aos esforços intelectuais da memória (camadas *B*, *C* e *D* e adiante, todas englobando a totalidade da memória a cada vez), quanto em direção ao objeto (níveis *B'*, *C'* e *D'*, de acordo com as condições de percepção do objeto). Aqui já não acionamos mais uma imagem sensório-motora por associações de objetos, mas “construímos da coisa uma imagem ótica (e sonora) pura, fazemos uma descrição” (DELEUZE, 1990, p. 60). E se considerássemos a imagem sensório-motora igualmente uma descrição, esta só poderia ser orgânica (regime orgânico da imagem-movimento), enquanto aquela remeteria necessariamente ao inorgânico (regime inorgânico da imagem-tempo).

Um ato de atenção implica uma tal solidariedade entre espírito e seu objeto, é um circuito tão bem fechado, que não se poderia passar a estados de concentração superior sem criar circuitos completamente novos envolvendo o primeiro, e que teriam em comum apenas o objeto percebido (BERGSON, 1990, p. 84).

O que importa é que esse “outro tipo de percepção” (DELEUZE, 1990, p. 61), a descrição ótica e sonora, desconectou-se dos movimentos habituais em prol de concentrar-se num único objeto, lugar, ponto de vista. “A situação puramente ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito” (DELEUZE, 1990, p. 63). Assim, nessa “outra” percepção estão um atual e um virtual, que, diferindo-se em natureza, “refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro, e tendem, em *última análise*, a se confundir caindo num mesmo ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 1990, p. 61).

treze.três. Atualização da imagem cinematográfica, virtualização da matéria, imagem-perceptual

Vimos que *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Place des Cordeliers à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la Matière* e *Baignade en mer* apresentam como características comuns o espaço qualquer e uma composição “perceptual”, isto é, uma organização de traços perceptivos que ainda não conformaram percepções, afecções ou ações plenas. Há nesses filmes trechos de espaço que ainda guardam marcas indeléveis do regime de variação universal da matéria pelo caráter por demais incipiente das imagens percepção, afecção e ação no interior do intervalo de movimento. Sem um circuito sensório-motor estabelecido, são imagens ópticas que valem por si, pelo que apresentam. E, justamente, “uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de ‘espaço qualquer’, seja desconectado, seja esvaziado” (DELEUZE, 1990, p. 14). As imagens de Lumière legariam ao cinema vindouro a tarefa de completar os prolongamentos perceptivos, afectivos e ativos típicos da imagem-movimento, constituindo-se assim o circuito sensório-motor pleno do cinema. Resta-nos saber o que desempenharia nelas o papel do virtual, já que há uma tão pronunciada conexão com o “atual” e concomitante ausência de uma memória larga.

Com esses filmes de Lumière estamos numa espécie de menor circuito *A-O* que, por um caráter excepcional de desconexão da lembrança pura, da dimensão temporal enquanto passado inteiro virtual, compõe uma *camada imediata e recém construída onde encontram-se a imagem percebida atual e o objeto virtual (physis) num plano de imanência da matéria*. Se o sistema sensório-motor nesses filmes ainda não se constituiu plenamente, tampouco ali encontraríamos uma imagem ótica pura que correspondesse exatamente ao reconhecimento atento enquanto imagem da imagem-tempo porque as relações contidas apenas no menor circuito de uma imagem ótica pura diferem daquelas em jogo no reconhecimento atento integral. Impossibilitada de formar novos circuitos intelectuais de memória e de renovar descrições cristalinas do objeto, as imagens desses filmes de Lumière mantêm-se conectadas à matéria de onde partiram num estado presente, fortemente material. Aliás, era o que víamos em *Matéria e memória* (1990) enquanto uma *inclinação materialista*: a supressão de toda conexão da imagem atual com sua miríade virtual, supressão que não existe de fato na matéria viva, nos orientaria imediatamente da percepção subjetiva para a matéria objetiva, para o *continuum* perceptivo próprio à matéria objetiva. É a situação que encontramos no cinema de Lumière, em seus filmes mais fortemente conectados ao regime de variação universal: a não constituição da memória que conduz à matéria – e a redução do objeto

virtual e de sua imagem atual ao menor circuito que conduz necessariamente para uma coalescência material.

Encontramos novamente a imagem-perceptual, agora na materialidade dos filmes de Lumière por envolverem um *constructo perceptivo*, um fluxo perceptivo subjetivo em construção (pois ainda não completamente prolongado em afecções e ações), e por encontrarem-se ainda próximos do regime da variação universal. Mesmo que haja coalescência e distinção entre a imagem cinematográfica atual e a matéria virtualizada (em um plano de imanência enquanto recomposição virtual dos traços da matéria objetiva), esta não pode ser confundida com uma imagem-cristal da imagem-tempo, diferindo-se dela por apresentar a imagem atual e o objeto virtual circunscritos no menor circuito de reconhecimento (*A-O*) como imagens discerníveis e sem que venham a trocar suas funções. Se o cinema da imagem-movimento apresenta esquemas sensório-motores plenamente estabelecidos em atualizações (presentificações) de virtualidades, a presença de um esquema sensório-motor ainda por se desenvolver faz das imagens de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Place des Cordeliers à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la Matière* e *Baignade en mer* imagens óticas, imagens atuais que *virtualizam a matéria (seu plano de imanência) ao apresentar dela uma modulação, uma extensão tornada cinema* no mais estreito circuito onde a matéria se rebate no cinema.

A imagem-perceptual em Lumière é uma imagem ótica não por desconexão do sistema sensório-motor, tal como ocorreu com a irrupção do Neorrealismo e consequente surgimento da imagem-tempo, mas por não constituição do esquema sensório-motor. Sem reconhecimentos, sejam habituais ou atentos, o tempo nesses filmes é o reflexo da progressão dos movimentos, da matéria virtualizada que ocupa o lugar da “memória” no menor circuito, da matéria como um plano de imanência (sempre virtual) que insiste sob a atualidade das imagens dos filmes, daí a forte conexão da imagem-perceptual com o atual. Se a imagem-movimento (e seus signos correspondentes) não é representacional quando ocupa a virtualidade de um plano de imanência, compondo assim a primeira dimensão da semiótica pura, livre dos condicionantes linguísticos, é justamente pela presença da imagem-perceptual que conecta-se diretamente com a matéria virtualizada. *A imagem-perceptual é a instância não-representacional da imagem-movimento*. E é o pleno desenvolvimento dos impulsos perceptivos, afectivos e ativos em imagem-percepção, imagem-afecção e

imagem-ação (circuito sensório-motor) que permitirá não apenas o desenvolvimento da narração, quanto fará da imagem-movimento uma imagem representacional.

CAPÍTULO CATORZE

VESTÍGIOS DA IMAGEM-PERCEPTUAL NA IMAGEM-MOVIMENTO. SEGUNDO ASPECTO DA IMAGEM-PERCEPTUAL: PROLONGAMENTOS AFECTIVOS E ATIVOS

catorze.um. Imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação

Em busca da imagem de transição entre o universo material (a variação universal) e o cinema, encontramos aquela que ora denominamos de “imagem-perceptual”, definindo-a neste momento como uma imagem-percepção em construção, imagem ótica perceptiva cujo circuito sensório-motor ainda não se constituiu plenamente. O que diferiria a imagem-percepção plenamente constituída da imagem-perceptual seria o carácter de *constructo* desta, imagem transicional que apresenta apenas

traços perceptivos enquanto movimentos tomados em bloco num conjunto (quadro) cinematográfico perceptivo convulso de onde decorre sua temporalidade, sem prolongamentos plenos que a fariam conectar-se às imagens afecção e ação, avatares da imagem-movimento. Por outro lado, seu caráter “em construção” a difere da imagem ótica e sonora pura que surge quando do desmonte do circuito sensório-motor e conseqüente surgimento da imagem-tempo. Na imagem-perceptual encontramos o menor circuito *A-O* de reconhecimento, sendo *A* a percepção subjetiva imediata e *O*, o objeto percebido. Com forte inscrição espacial enquanto extensão imanente que compõe um espaço qualquer sobre um campo transcendental (plano de imanência) materialista, a imagem-perceptual é formada pela imagem cinematográfica atual que virtualiza sua imagem-matéria num plano de imanência, constituindo a instância não representacional da imagem-movimento¹⁴³.

Descobrimos com Bergson (1990) que há dois regimes da matéria, isto é, de imagens. O primeiro é o regime dito “objetivo”, onde o movimento acentrado e sem interrupção faz com que cada ponto do universo receba a ação de todos os pontos do universo sobre todas as suas partes, regime da variação universal, imagem-percepção objetiva. E o segundo regime, “subjetivo”, quando em meio ao movimento ininterrupto da matéria surge um anteparo que revela a luz e institui uma centralidade, um intervalo que faz a percepção objetiva dobra-se, prolongando-se em percepção subjetiva em uma das faces do intervalo, em ação na face oposta e afecção no interior no intervalo, preenchendo-o desigualmente. Trata-se do regime da matéria viva composto pelos sistemas orgânicos sensíveis ao meio (tactilidade, visão, audição etc.), pelas partes especializadas em ações e reações (locomoção, defesa, ataque etc.) e pelo hiato temporal afectivo inserido no interior da matéria, onde uma tendência motora local ressonante, experimenta sentimentos, dúvidas etc. – sistema sensório-motor.

Bergson não poderia reconhecer em *Matéria e memória* (1990) a existência do circuito sensório-motor no cinema, já que o livro é contemporâneo das primeiras experiências com as vistas animadas. É Deleuze quem descobre em *A imagem-movimento* (1985) a correspondência entre as disposições surgidas do intervalo de movimento na imagem-viva e no cinema. Tendo surgido de um intervalo de movimento instituidor de um centro no regime da variação universal, tal qual a imagem especial que

¹⁴³ Vimos todos esses pontos no capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria.*

é o vivo, também o cinema comportaria imagens percepção, afecção e ação. De uma maneira geral, identifica-se a imagem-percepção em aspectos do “plano de conjunto” cinematográfico, onde um fundo serve de entorno imediato, agindo como um englobante (trecho da paisagem natural ou de uma ambiência humana) para ações em curso; e, sobretudo, encontra-se a imagem-percepção no “plano geral”, seção de espaço enquadrado suficientemente alargada para absorver ou anular as ações num englobante perceptivo. Se há duas formas de conexão perceptiva, uma objetiva e a outra subjetiva – esta, intervalar –, a imagem-percepção no cinema apareceria sob seus dois aspectos: percepção objetiva quando desce à matéria cambiante, subjetiva ao constituir-se pelo intervalo de movimento, prolongando-se em afecção e ação¹⁴⁴.

Víamos como Vertov devolvia a percepção às coisas por intermédio de sua concepção materialista do cinema¹⁴⁵. Segundo Deleuze (1985), outras experiências e projetos – além do cinema de Vertov – também tiveram a percepção como objetivo, notadamente a variação universal, a percepção objetiva da matéria, como o Impressionismo Cinematográfico Francês¹⁴⁶. À percepção líquida posta em causa pelo cinema francês, contrapõe-se a percepção “gasosa” do Cinema Experimental Americano, passagem do deslizamento das moléculas uma entre as outras (no líquido) para o estado onde as moléculas estão em livre curso, numa fluidez sem interrupções ou obstáculos (no gasoso), como já pressupunha Vertov, indo até o “grão da matéria ou a percepção gasosa” (DELEUZE, 1985, p. 111). Trata-se, com Michael Snow, Stan

¹⁴⁴ Referimo-nos aqui à própria diferenciação entre imagem intervalar e imagem objetiva da variação universal. Ao mencionar a duplicidade da percepção como subjetiva e objetiva, Deleuze refere-se, a princípio, a uma dicotomia bem conhecida no cinema. Trata-se, por um lado, da “câmera subjetiva” como o ponto de vista de um personagem em cena ou de alguma forma “qualificado” que coincide seu ponto de vista com o ponto de vista da câmera. Por conseguinte, uma imagem objetiva seria aquela não coincidente com o ponto de vista de um personagem, assumindo-se como visão impessoal da câmera ou de alguém de fora do conjunto. Tal estatuto tem uma gama variada de nuances e Deleuze se apressa em dizer que tal diferenciação entre câmera subjetiva e objetiva é apenas nominal e que suas passagens e transições seriam mais importantes do que sua diferenciação (DELEUZE, 1986, pp. 95 e 96). O semiólogo e cineasta Pier Paolo Pasolini tirará das zonas de indefinição desta dicotomia toda uma teoria sobre o discurso indireto-livre no cinema, como veremos capítulo quinze: *Movimento dos móveis, corte e reenquadramentos na imagem-perceptual, acaso. Terceiro aspecto da imagem-perceptual: imagem bárbara e onírica*.

¹⁴⁵ No capítulo três: *Imagem em Bergson. Imagens do cinema*.

¹⁴⁶ A escola impressionista francesa (de Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein, Jean Renoir, Marcel L’Herbier, Jean Grémillon, Jean Mitry e, mesmo tardiamente, Jean Vigo) punha “o movimento das partes até ao conjunto, do relativo ao absoluto, da sucessão ao simultaneísmo” no curioso gosto pela água corrente como *locus* privilegiado de um movimento *per si*: “a água é o meio por excelência de onde se pode extrair o movimento da coisa movida, ou a mobilidade do próprio movimento” (DELEUZE, 1985, p. 103). A escola francesa buscava outra percepção, não mais sólida como em Vertov, mas ainda assim além da percepção humana, uma percepção propriamente líquida, molecular. É com a imagem líquida que estes autores ultrapassavam os limites tidos como demasiadamente estreitos da percepção natural, descobrindo nesse elemento a totalidade espiritual que buscavam.

Brakhage etc., de “chegar a uma percepção pura, como a que existe nas coisas ou na matéria, por mais longe que se estendam as interações moleculares” (DELEUZE, 1985, p. 111) com procedimentos como a montagem-piscante, hiperacelerações, refilmagem da película. “Todos esses procedimentos conspiram e variam para constituir o cinema como agenciamento maquínico das imagens-matéria” (DELEUZE, 1985, p. 112)¹⁴⁷.

Tomemos *Koyaanisqatsi* (*Koyaanisqatsi, life out of balance*, 1983), de Godfrey Reggio, um filme iminentemente perceptivo. O filme estrutura-se sobre um dualismo simples no qual a natureza e a sociedade industrial encontram-se num embate de proporções planetárias. Montanhas, rios, nuvens e desertos são exibidos num fluxo perceptivo contínuo, em confronto com as intervenções humanas. A satisfação das demandas da sociedade industrial requereria um empenho sobre os recursos do planeta que caracterizaria um parasitismo das intervenções humanas (a produção de energia nas usinas atômicas e nas imensas barragens, as linhas de transmissão de energia que cortam a paisagem), resultando em iminente autodestruição (as máquinas que fazem as guerras, as armas, a poluição do meio ambiente). O filme se constrói pelo encadeamento de imagens-percepção da natureza e da sociedade industrial onde as ações individuais e/ou coletivas dos humanos não são mostradas em imagens-ação, mas pelos efeitos perceptivos das ações em conjunto da sociedade industrial contra a natureza. Assim, o equilíbrio entre natureza e humanidade é ameaçado por esta, cuja potência é questionada na explosão do foguete no final após seu bem sucedido lançamento no início do filme. A única reconciliação residiria na observação do alerta final vindo de profecias do povo Hopi, uma ancestralidade nossa que vivia em equilíbrio com o meio ambiente: uma imagem-percepção com pinturas rupestres nas quais vemos figuras humanizadas com vestimentas elaboradas (a revelação da profecia) atualizam o primeiro plano do filme, onde a maior parte dos seres aparece na pintura como perfis escuros e pouco definidos (a ameaça).

O segundo avatar da imagem-movimento, a imagem-afecção, atualiza afetos (potências e qualidades) num espaço qualquer, não determinado. O *close*, o primeiro plano do rosto, “tendência motora sobre um nervo sensível” (DELEUZE, 1985, p. 114), é o plano que definiria com mais precisão a imagem-afecção, pois é o rosto que exprimiria com mais propriedade o que um corpo sente. Foi o que levou Carl T. Dreyer

¹⁴⁷ Para aprofundamento das questões suscitadas pelo Cinema Experimental Americano durante o século XX, ver a obra de P. Adams Sitney, *Le cinéma visionnaire – l’avant-garde américaine*, 1943-2000 (Éditions Paris Expérimental).

a compor *A paixão de Joana d'Arc* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) quase completamente com *closes*: o rosto de Joana pego em diferentes fases de seu julgamento, seu medo, seu desespero figurado nas contorções intensivas de seu rosto, e, principalmente, sua fé, a estranha calma reflexiva que a conecta com a dimensão espiritual, razão final de sua busca. Ou ainda, *Shirin* (2008, de Abbas Kiarostami), filme composto exclusivamente de *closes* de espectadores numa sala de cinema que assistem a história dessa conhecida personagem da tradição iraniana expressando estados de espírito os mais diversos que passam de um polo ao outro (de uma qualidade a uma potência e vice-versa). “Assim como o rosto intensivo exprime uma Potência pura, isto é, defini-se por uma série que nos faz passar de uma qualidade à outra, o rosto reflexivo exprime uma Qualidade pura, isto é, um ‘algo’ comum a vários objetos de natureza diferente” (DELEUZE, 1985, p. 118).

Mas os afetos não se localizam apenas nos rostos. Partes dos corpos, como as mãos, ou objetos poderiam receber, de repente, uma carga afetiva que forçaria sua ampliação ou realce, por vezes mesmo num plano detalhe: a mão do replicante Roy Batty (potencialidade) que salvará o detetive Deckard, seu inimigo, no último instante, impedindo-o de cair no abismo em *Blade runner, o caçador de andróides* (*Blade runner*, 1982, de Ridley Scott); mas também seu rosto, o que seu rosto ressentido e expressa (qualidade) ao olhar Deckard próximo da morte. Ou ainda, na descrição de Deleuze sobre *A caixa de Pandora* (*Die büchse der Pandora*, 1929) de G. W. Pabst:

A Lulu, a lâmpada, a faca de pão, Jack, o estripador: pessoas supostamente reais, com caracteres individuados e papéis sociais, objetos com seus usos, conexões reais entre esses objetos e essas pessoas – em suma, todo um estado de coisas atual. Mas há também o brilhante da luz sobre a faca, o cortante da faca sob a luz, o terror, a resignação de Jack, o enternecimento de Lulu. Eis aí puras qualidades ou potencialidades singulares, puros ‘possíveis’ de certo modo. Evidentemente, as qualidades-potências dizem respeito às pessoas e aos objetos, ao estado de coisas bem como às suas causas (DELEUZE, 1985, p. 132).

A imagem-ação é o terceiro avatar da imagem-movimento: as potências e as qualidades atualizadas num meio que encurva-se sobre personagens, lançando-lhes desafios a serem transpostos. Capturados pela situação, os personagens precisam agir, respondendo aos desafios, resultando numa situação nova e modificada ou na situação restaurada. Todos os elementos envolvidos estão individuados: o meio será sempre determinado geográfica, histórica e socialmente, e os personagens traduzem os sentimentos em comportamentos individuais que expressam tanto o indivíduo quanto

uma coletividade da qual fazem parte. A ação, ou melhor, o binômio ação/reação é o duelo em suas mais variadas formas. Está em jogo todo o conjunto sensório-motor voltado para a ação, constituindo a representação orgânica. As ações se desenvolvem apropriadamente nos planos intermediários – plano de conjunto, plano médio e plano americano, enfim, planos que destacam os personagens do meio no qual estão inseridos – onde os personagens estão definidos de tal forma que percebemos com clareza os comportamentos que encarnam os afetos. Vemos quão eficiente é a imagem-ação, por exemplo, no desenvolvimento de *À prova de morte* (*Death proof*, 2007, de Quentin Tarantino). O delineamento dos personagens, a saturação emocional das situações secundárias, os enfrentamentos cada vez mais brutais etc., preparam a sequência final da perseguição de automóvel: em estradas pouco movimentadas do interior dos EUA, três mulheres são atacadas pelo maníaco Stuntman Mike e revidam de forma ainda mais violenta.

catorze.dois. Imagem-perceptual e permeabilidade das imagens percepção, afecção e ação

A leitura de *A imagem-movimento* parece-nos indicar que os limites entre imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação são efetivos, mas há nuances que tornam tais limites permeáveis, indicando uma complexidade que suplanta a simples demarcação de planos que viessem a corresponder de maneira estanque a esta ou àquela imagem. É certo que a imagem-ação fecha o circuito sensório-motor e, num filme cuja tônica seja a ação, onde espaços determinados dão suporte espaço-temporal aos comportamentos encarnados, ela preside as outras imagens que surgem no conjunto de maneira a contribuir para o resultado final, a representação orgânica. No entanto, comumente as imagens afecção e percepção (ou, pelo menos, traços destas imagens) parecem saltar do conjunto, ganhando força expressiva quase independente. É o caso das séries de *closes* em *Koyaanisqatsi*, onde se divisam afetos em personagens anônimos que posam para a câmera ou nos rostos captados inadvertidamente pela câmera e cujo conteúdo não nos é evidente.

Mas até dentro de um mesmo plano – por força de sucessivos reenquadramentos, desvelamentos de partes do conjunto camufladas ou ocultas no fundo da imagem, na entrada e na saída de personagens dos planos, na irrupção de elementos que se ombreiam em expressividade com a imagem que lhe dá suporte etc. – vemos composições de uma ou várias imagens em diferentes graus de completude. A sequência

da invasão da praia de Omaha durante o dia *D* em *O resgate do soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, 1998, de Steven Spielberg) seria, a princípio, uma típica imagem-movimento onde imagens-afecções (a tensão e o terror nos rostos dos soldados dentro dos barcos anfíbios prestes a morrer na praia) e imagens-percepções (planos gerais da praia, das casamatas alemães etc.) contribuiriam para o efeito final da grande ação do duelo entre os dois exércitos. No entanto, a intensidade com que o horror de um enfrentamento direto numa batalha é mostrado faz com que toda a afecção contida nos rostos, nas armas, nos corpos mutilados e no som das balas que zunem em direção aos invasores ganhe a cena e dispute com a ação a primazia do que está em jogo na sequência ao ponto de, em grande parte das vezes, as ações *per se* assumirem funções afetivas num mesmo plano. Como quando a ordem de ataque dada pelo capitão John H. Miller a um comando é sustada quando o capitão percebe que o soldado já está morto: ao ter seu corpo virado, percebemos a terrível mutilação de seu rosto. A visão da mutilação interrompe por instantes o encadeamento da ação em prol de afecções que relampejam, mas que também são logo interrompidas por uma nova ordem dada a outro soldado.

Consideremos pormenorizadamente o início de *Os brutos também amam* (*Shane*, 1953, de George Stevens). O filme tem início com uma paisagem natural: do alto de um monte avista-se um vale num dia claro, com uma cadeia de montanhas ao fundo. Entra a tela inicial dos créditos com o nome do filme e do diretor. Concomitantemente um cavaleiro montado entra em quadro por toda a borda esquerda do plano, descendo o monte. Ele está de costas para a câmera, enquadrado numa zona de sombras, mal conseguimos discernir os detalhes de suas roupas e do pelo do animal. Enquanto os créditos iniciais continuam passando, uma fusão introduz um novo plano aéreo de um vasto campo onde o cavaleiro e a montaria, incrivelmente distantes, atravessam o campo entrando em quadro pela esquerda até sumirem, à direita do quadro. Uma nova fusão nos direciona para um plano menor: um charco onde um cervo bebe água, pequenas construções em segundo plano e bem ao fundo montanhas nevadas cujos picos suplantam as nuvens.

Até aqui todas as imagens remetiam a imagens-percepção puras, cujo caráter contemplativo nos apresentava a região e um solitário cavaleiro que a cruza, integrado à paisagem, quase como também um elemento natural. Mas algo acontece dentro deste plano, um pequeno gesto do cervo que levanta a cabeça rapidamente, olhando para trás.

Nossa atenção é imediatamente capturada pelo movimento do cervo, que em vez de uma ação (correr, fugir, atacar...), demonstra hesitação, talvez surpresa, talvez medo, e somos lançados para um mar de afetos virtuais, não atualizados, no interior de uma imagem-percepção. Um corte seco interrompe as potenciais relações afetivas que uma reação do cervo poderia atualizar, introduzindo-nos em um novo espaço, provavelmente contíguo, onde um menino no charco, com um rifle nas mãos, parece espreitar o animal numa ação em potencial, mas ainda numa ambiência perceptiva. Um novo corte nos leva novamente para o plano passado, onde o cervo, voltando a atenção para a água do charco onde se encontra, parece ter-se desinteressado do que havia atraído sua atenção anteriormente, desfazendo todo o potencial afetivo da imagem que agora volta a atualizar uma percepção da paisagem natural. É quando surge um novo plano – início de uma série de planos/contraplanos –, quase um *close* do rosto do menino que mira o animal com os olhos semicerrados por trás de algumas folhagens que lhe servem de camuflagem. Ele levanta a arma, vai atirar, e o que seria apenas um plano típico onde encontraríamos uma imagem-afecção, revela-se uma imagem-ação em potencial.

Um novo corte introduz uma imagem subjetiva do menino, que finalmente percebe o que havia perturbado o animal: o homem montado a cavalo chega do fundo da imagem e o relinchar do cavalo faz o cervo levantar novamente a cabeça, “enquadrando” o cavaleiro entre seus chifres (dupla percepção: o menino vê o cavaleiro e o animal que vê o cavaleiro). Num contraplano, retornamos ao plano anterior do rosto do menino, no qual constatamos que a ação virtual que se anunciava foi completamente frustrada, já que o tiro não foi nem será dado; o plano retoma seu caráter original, exibindo uma intensa imagem-afecção: os afetos sugeridos (a nuvem de virtualidade) pelo gesto do cervo de levantar a cabeça num momento passado, agora se atualizam nos olhos esbugalhados do menino que também levanta a cabeça, numa poderosa imagem-afecção que expressa surpresa pela chegada do estranho. Retornamos ao plano subjetivo do menino que vê o homem que chega sobre o cavalo, agora mais próximo. Contraplano do menino que abaixa-se atrás do arbusto, ainda uma imagem-afecção, mas atenuada. Voltamos ao plano do homem que chega e, próximo, espanta o cervo que corre para fora do plano. Contraplano do menino que corre com o rifle na mão. Em um novo plano aéreo perceptivo, o menino corre em direção às pequenas construções, uma delas provavelmente sua casa.

Observamos nesse pequeno trecho inicial de *Os brutos também amam* (de apenas 2:20 min.) quão complexa pode ser a relação entre imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação entre planos e no interior de um mesmo plano. Mais do que a diferenciação surgida entre planos distintos montados sucessivamente, cada plano encerrando um tipo de imagem apenas, a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação se definiriam não apenas pelo lugar que ocupam no intervalo de movimento, mas igualmente pelo expressado efetivamente na tela e pela função que tomam no conjunto sensório-motor, seja em planos distintos, seja num mesmo plano. No limite, não há plano no cinema da imagem-movimento que encarne um ou outro avatar puro, mas composições onde imagens de diferentes intensidades se distribuem a partir de passagens não raro difíceis de determinar. É o conjunto sensório-motor que se convulsiona por dentro, onde movimentos os mais diversos encontram-se sempre prestes a desatar novas consequências a partir de virtualidades ainda não atualizadas.

A imagem-percepção é o grau zero da matéria que, enquanto imagem-percepção subjetiva no interior do intervalo, prolonga-se em imagem-afecção, em imagem-ação e, além destas, em imagem-relação¹⁴⁸. Deleuze (1985) identifica duas imagens de transição como marcadores dos prolongamentos perceptivos: a imagem-pulsão (entre as imagens afecção e ação) e a imagem-reflexão¹⁴⁹ (entre as imagens ação e relação). A imagem-pulsão se desenvolve não em espaços determinados, mas em mundos originários (pedaços degradados de cidades, pântanos, desertos etc., locais definidos, mas não localizados) onde pulsões elementares (de morte, de sexo) transitam entre afetos degenerados e ações embrionárias (DELEUZE, 1985). A obra do cineasta David Lynch é marcada pela imagem-pulsão, principalmente em filmes como *Veludo azul* (*Blue velvet*, 1986), onde fundos originários (a grama do quintal onde insetos lutam pela sobrevivência, mas também as zonas suspeitas da cidade, as conexões criminosas e pervertidas instaladas na rua ao lado da rua onde estão as casas burguesas e que acabam por atraírem os bons cidadãos) sobem à superfície e tomam os espaços determinados, lançando-os de volta ao informe.

Podemos reconhecê-lo [o mundo originário] por seu caráter informe: é puro fundo, ou melhor, um sem-fundo feito de matérias não-formadas,

¹⁴⁸ A imagem-relação tem como objeto de pensamento os atos simbólicos, os jogos intelectuais e as relações a partir de objetos que possuem existência própria fora do pensamento, como encontrados no cinema de Alfred Hitchcock, sendo esta a imagem mental da imagem-movimento.

¹⁴⁹ A imagem-reflexão afasta-se de seu objeto, refletindo-o em novos objetos por trocas e transformações, figuras próprias ao cinema que operam por associações como nas metáforas por jogos de montagem de Eisenstein.

esboço ou pedaços, atravessado por funções não-formais, atos ou dinamismos enérgicos que não remetem nem mesmo a sujeitos constituídos. (...) É a pulsão (...) é a energia que se apodera de pedaços no mundo originário. Pulsões e pedaços são estritamente correlativos. (...) É o naturalismo (DELEUZE, 1985, p. 158)¹⁵⁰.

Apenas entre a imagem-percepção e a imagem-afecção não há imagem de transição alguma, já que “entre a imagem-percepção e as outras, não há intermediário, pois a percepção se prolonga por si mesma nas outras imagens. Mas, nos outros casos, há necessariamente um intermediário que indica o prolongamento como passagem” (DELEUZE, 1990, p. 45). Daí definirmos a imagem-perceptual não como uma imagem independente, mas como, de um lado, passagem entre a variação universal e a imagem-percepção subjetiva e, por outro, passagem transicional da imagem-percepção subjetiva em direção a todas as outras imagens no interior do intervalo, inclusive a imagem-afecção (compondo todas as gradações entre a zeroidade/imagem-percepção e primeiridade/imagem-afecção). A imagem-perceptual é a inclinação da imagem-percepção em se desdobrar, em prolongar-se, intensificando seus traços até compor novas imagens da imagem-movimento.

Identificávamos¹⁵¹ uma conexão direta com a materialidade (na virtualidade de um plano de imanência) em filmes de Louis Lumière como *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Place des Cordeliers à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la Matière* e *Baignade en mer* enquanto fluxo perceptivo subjetivo em construção no que chamávamos, justamente, de imagem-perceptual. Interessa-nos neste momento afirmar o movimento interno da imagem-percepção que edifica-se e constrói as outras imagens prolongando-se e que tais prolongamentos não são imagens transicionais (como a imagem-pulsão ou a imagem-reflexão), mas uma disposição da própria imagem-percepção, a imagem-perceptual. Era o que descobríamos quando deduzimos a imagem-perceptual¹⁵² a partir do intervalo de movimento no plano de imanência material (bergsoniano), processo constituidor da imagem-percepção no interior do intervalo: num duplo movimento de ida e volta, a imagem-perceptual prolonga-se em duas

¹⁵⁰ O naturalismo de Émile Zola. No cinema, Deleuze identifica expressamente esse impulso naturalista de degradação e entropia nas obras de Erich Von Stroheim, Joseph Losey e em filmes de Luiz Buñuel. Quanto a este último ver, por exemplo, *O anjo exterminador* (*El ángel exterminador*, 1962): o salão burguês, que no início do filme é um espaço determinado, decai segundo uma inclinação que o torna um mundo originário onde os convivas, antes educados e sofisticados, passam gradativamente a apresentar pulsões elementares (DELEUZE, 1985, pp. 157-177).

¹⁵¹ No capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria*.

¹⁵² No capítulo quatro: *Possibilidade de existência da imagem-perceptual. Dedução da imagem-perceptual*.

direções, (1) do plano de imanência material para o intervalo, quando os avatares da imagem-movimento se põem em processo de construção, e (2) do intervalo de volta para o plano de imanência material, donde a forte conexão da imagem-perceptual à matéria enquanto virtualidade num plano de imanência propriamente cinematográfico, a matéria como virtualidade, como potência latente de onde o cinema saberia retirar seus objetos, as linhas e os sólidos, as partes e os conjuntos de partes da matéria.

A permanência da imagem-perceptual no cinema da imagem-movimento indica, como assinala Deleuze ao citar as imagens intermediárias, o prolongamento como passagem da imagem-percepção às demais imagens da imagem-movimento. O gradativo desenvolvimento do circuito sensório-motor pelo agenciamento dos avatares da imagem-movimento faz com que a imagem-percepção constitua as demais imagens da imagem-movimento – s imagens afecção, ação etc. – enquanto imagem-perceptual. Com o circuito sensório motor constituído, a face perceptual da imagem-percepção continua atuante, já que é próprio da imagem-percepção prolongar-se nas outras imagens, mas torna-se aparente apenas nas afecções e ações esboçadas ou interrompidas. Assim, traços da imagem-perceptual seriam mais bem identificados não nas imagens afecção e ação plenamente constituídas, como nos *closets* de filmes como *A paixão de Joana d'Arc* ou nas cenas clássicas de duelos da imagem-ação, mas nos esboços afetivos e ativos que se constroem diretamente no fundo de imagens-percepções ou que são abortadas antes de se constituírem completamente, respectivamente, em *close* e planos médios. É sob este *prima* que devemos reavaliar as passagens e indeterminações entre a percepção e a afecção e entre a percepção e a ação quando citávamos os filmes *Koyaanisqatsi*, *O resgate do soldado Ryan* e *Os brutos também amam*.

A imagem-perceptual não está para a história do cinema como um estágio anterior de uma evolução contínua e sem rupturas. Apenas ressaltávamos que se trata de um avatar da imagem-movimento enquanto prolongamento perceptivo, sendo, assim, parte integrante do mesmo processo que cria os demais avatares. Embora tenha uma relação especial com os filmes de Lumière e dos primeiros autores do cinema, a imagem-perceptual não define por completo estes filmes. Por outro lado, traços da imagem-perceptual são rastreáveis em filmes posteriores a Griffith como ações e afecções em germe ou abortadas. Pelo ponto de vista da imagem, este seria o fio condutor entre os primeiros filmes de Lumière e filmes onde encontramos circuitos

sensorio-motores plenamente desenvolvidos. Não há continuidade absoluta nem ruptura completa entre formas cinematográficas distintas e distantes no tempo. As imagens nascem sobre os escombros das imagens anteriores, se superpõem, se invertem, trocam de função quando operam neste ou naquele sistema específico de imagens. Há um liame imagético entre as imagens cinematográficas e a história do cinema seria composta pela história de todos os filmes, mesmo que as conjunturas sociais, culturais e econômicas que sustentaram o aparecimento dos filmes em questão sejam as mais díspares.

O importante é que as várias rupturas que efetivamente aconteceram, mesmo que profundas, não seriam suficientes para determinar uma incompatibilidade ontológica entre os primeiros filmes de Lumière e os filmes pós-1910 que inviabilizasse considerá-los partícipes tanto de um cerne imagético comum, quanto de uma trajetória histórica que os reunisse. Justamente, o contrário do que defendem muitos dos que se debruçaram sobre o período inicial do cinema após a redescoberta e reconsideração de seus filmes. Arlindo Machado escreve que o cinema, “mesmo o cinema *stricto sensu*, ou seja, o cinema que se constitui a partir do cinematógrafo de LeRoy, Edison, Paul, Skladanowsky e dos Lumière, não era ainda, nos seus primórdios, o que hoje chamamos de *cinema*” (MACHADO, 2011, p. 73). Ou ainda, André Gaudreault, ao afirmar que “com a cinematografia-atração, que domina o mundo das vistas animadas até aproximadamente 1908-1910, *não estaríamos ainda* verdadeiramente dentro da história do *cinema*” (GAUDREULT, 2008, pp. 14, *grifos do autor*)¹⁵³, já que para Gaudreault confundiríamos a invenção dos aparelhos cinematográficos com o próprio cinema. Afinal, prossegue Gaudreault, o que deveríamos ter em mente seria...

se o aparecimento súbito de uma nova tecnologia revoluciona os comportamentos e as atividades, se transforma a paisagem cultural, se provoca mutações significativas e se permite alcançar uma nova ordem cultural, artística ou midiática (GAUDREULT, 2008, p. 19)¹⁵⁴.

Machado e Gaudreault têm em mente o cinema enquanto instituição, partícipe da vida social de sua época, e não como ponto de inflexão da imagem *ela mesma*. No entanto, o fato ótico-mecânico cinematográfico, a despeito de sua recepção e mesmo de sua importância social, recria por seus próprios meios uma metafísica imanente, mesmo

¹⁵³ “Avec la cinématographie-attraction, qui domine le monde des vues animées jusque vers 1908-1910, nous *ne serions pas encore* vraiment dans l’histoire du *cinéma*” (GAUDREULT, 2008, p. 14, *grifos do autor*).

¹⁵⁴ “(...) si la disponibilité soudaine d’une nouvelle technologie révolutionne les comportements et les agissements, si elle transforme le paysage culturel, si elle provoque des mutations significatives et si elle permet d’accéder à un nouvel ordre culturel, artistique ou médiatique” (GAUDREULT, 2008, p. 19).

que venhamos a reconhecê-la muito tempo após seu surgimento. Apesar de reconhecermos a importância de levarmos em conta as injunções históricas e sociais para a compreensão das imagens do período em seu próprio universo sociocultural, acreditamos que apenas a atenção ao contexto onde os filmes estão inseridos não seria suficiente para dar conta de suas imagens.

Assim, reafirmamos a importância do intervalo de movimento que dá curso ao cinema enquanto maquinário de automovimento e autotemporalização. Uma vez instaurado, o intervalo define o cinema de uma vez por todas, sendo sua institucionalização cultural, artística ou midiática, adendos posteriores. As imagens-perceptuais identificáveis nos filmes da imagem-movimento são os vestígios sensíveis dos prolongamentos da imagem-percepção nas outras imagens, traços perceptuais que constituem afecções e ações em germe ou abortadas – já que nem toda percepção se prolonga para muito além do próprio intervalo de movimento, nem toda ação vai além de gestos e de atos simples e nem toda afecção é mais do que um esboço de sentimento ou lembrança.

catorze.três. *Film*, de Beckett, e o desfazimento dos avatares da imagem-movimento

Mas haveria o caminho inverso, não a construção dos avatares da imagem-movimento, mas a desconstrução do circuito sensório-motor. Vimos que Vertov, o Impressionismo Cinematográfico Francês e o Cinema Experimental Americano investiam seus esforços no retorno à variação universal, à percepção objetiva da matéria. No entanto, enquanto esses se colocam de saída no regime da variação universal, ou procuravam nele entrar diretamente segundo procedimentos os mais diversos, encontramos no único trabalho de Samuel Beckett para o cinema – a idealização e o roteiro de *Film* (1965), dirigido por Alan Schneider – um progressivo desmonte em ato das imagens ação, afecção e percepção (subjetiva), perfazendo um desfazimento completo do circuito sensório-motor. A leitura de Deleuze confirma que o projeto de Beckett nessa obra foi o de chegar ao regime da variação universal, dissolvendo progressivamente os avatares da imagem-movimento em um jogo entre a câmera e o personagem vivido por Buster Keaton, anulando as percepções, impedindo a ação e desfazendo, por fim, a percepção de si mesmo, ou seja, a afecção:

Seria possível (...) procurar reencontrar a matriz ou a imagem-movimento tal como é em si, na sua pureza acentrada, no seu primeiro

regime de variação, no seu calor e na sua luz, quando nenhum centro de indeterminação vinha ainda perturbá-la. Como desfazermos-nos de nós mesmos, e como nos desfazermos? (...) enquanto vivermos, ao menos uma percepção subsistirá, a mais terrível, a percepção de si por si mesmo (DELEUZE, 1985, p. 89).

Film baseia-se em algumas convenções. A primeira delas é quanto à câmera, que não poderia enquadrar o rosto do personagem. Este se detém e esconde o próprio rosto (que, de todo modo, está protegido por um tecido) sempre que a câmera ameaça enquadrá-lo. Beckett fez marcações de ângulos mínimos entre a câmera e o rosto do personagem para que esta regra não seja burlada. O personagem e a câmera percorrem três espaços distintos: a rua, a escada e o interior do apartamento. Antes de entrar no apartamento o personagem encontra transeuntes na rua e na escada que se horrorizam com o “olhar” da câmera que o acompanha, o que sugere-nos, na verdade, estar a câmera no mesmo ponto de vista de alguém que o persegue. A cada momento, o personagem mede sua frequência cardíaca pelo pulso, conferindo ainda estar vivo. Ao entrar no apartamento, o personagem tira o tecido da cabeça e se desfaz gradativamente de tudo que remeta a um rosto: vira a cabeça do gato e do cachorro encontrados no chão, pondo-os, por fim, para fora do recinto, evitando ainda olhar para suas faces; a gaiola com o pássaro e o aquário do peixe são cobertos por panos pretos, assim como o espelho que reflete o rosto do personagem; e a gravura de uma cabeça com olhos enormes na parede e as fotografias que ele traz numa pasta são rasgadas. Ao se desfazer de tudo que remeta a uma superfície rostificada ou que possua olhos, o personagem senta-se numa cadeira de balanço e adormece, acordando quando a câmera ameaça romper a regra de não filmar seu rosto. Até que, adormecendo, não consegue mais evitar a intromissão da câmera que enfim filma sua face. Vemos, então, que a câmera era realmente alguém que perseguia o personagem. No entanto, personagem e câmera possuem o mesmo rosto, sendo ambos, inclusive, cegos de um olho, monoculares como uma câmera. Após o reconhecimento mútuo, a tela se escurece.

Deleuze propõe uma leitura de *Film* a partir do gradativo apagamento das imagens-ação (os espaços da rua e da escada), das imagens-percepção (o ambiente do apartamento) e das imagens-afecção (todos os velamentos das superfícies rostificadas).

Trata-se de voltar a encontrar o mundo de antes do homem, de antes de nossa própria aurora, lá onde o movimento, ao contrário, submetia-se ao regime da variação universal, e onde a luz, propagando-se sempre, não precisa ser revelada. Procedendo assim à extinção das imagens-ação, das imagens-percepção e das imagens-afecção, Beckett remonta em direção ao plano luminoso da imanência, o plano de matéria e seu

marulho cósmico de imagens-movimento. Beckett remonta das três variedades de imagem à imagem-movimento mãe (DELEUZE, 1985, p. 91).

Víamos em nossa leitura de *Koyaanisqatsi*, *O resgate do soldado Ryan* e em *Os brutos também amam* como a constituição parcial de imagens afecção e ação apenas esboçadas ou abortadas nos permite identificar traços da imagem-perceptual enquanto prolongamentos da imagem-percepção. O movimento inverso realizado por Beckett em *Film*, desconstruindo as imagens percepção, afecção e ação sucessivamente em direção ao regime da variação universal, põe diretamente em jogo imagens-perceptuais não apenas perceptivas, mas também afetivas e ativas. Se naqueles filmes divisariamos apenas traços da imagem-perceptual enquanto imagem-percepção em construção, em *Film* vemo-la, a imagem-perceptual, diretamente pelo desmonte da imagem-percepção.

catorze.quatro. Prolongamentos da imagem-perceptual em Lumière

A condição de possibilidade do desmonte do circuito sensório-motor em *Film* precisa levar em consideração o caminho inverso de um prolongamento perceptivo, ou seja, um retraimento da ação, da afecção e da percepção subjetiva até a completa anulação dessas imagens. Mais até do que os vestígios da imagem-perceptual em afecções e ações esboçadas ou interrompidas em filmes do cinema da imagem-movimento (como nos exemplos trabalhados anteriormente em *Koyaanisqatsi*, em *O resgate do soldado Ryan* e em *Os brutos também amam*), a reversão do circuito sensório-motor plenamente constituído em *Film* até o regime da variação universal, o caráter definitivo dessa reversão, autoriza-nos a caminhar na direção oposta, ou seja, a buscar os prolongamentos perceptivos (imagem-perceptual) que gerariam imagens afetivas e ativas. Tal busca leva-nos ao momento anterior à constituição plena do cinema da imagem-movimento, aos filmes do início do cinema onde uma situação de constituição do circuito sensório-motor estaria em curso.

Voltemos a Lumière, sem nos atermos à sequência cronológica de realização de seus filmes, já que trata-se não de evocar uma evolução no “estilo Lumière”, mas identificar em meio a tais filmes os prolongamentos afetivos e ativos que caracterizariam a imagem-perceptual. Partamos de alguns exemplos bem simples, onde encontramos gestos repetitivos e protoações.

Les forgerons (1895) mostra o trabalho de dois ferreiros numa oficina, um movimenta o fole enquanto o outro malha o ferro na bigorna em gestos mecânicos de apresentação de um ofício, centro dramático desse filme. *Maréchal-ferrant* (1895) tem igualmente como tema um ofício: dois homens colocam uma ferradura na pata de um cavalo que é seguro por outro trabalhador, enquanto mais à frente alguém roda uma manivela sobre um dispositivo para esquentar a temperatura da forja. A percepção prolonga-se nestes dois filmes enquanto imagem-perceptual por gestos que, mesmo indo além do puro panorama perceptivo, estão ainda distantes de desenvolverem-se numa imagem-ação completa. Encontramos gestos mais desenvolvidos em *Bataille de boules de neige* (1897). Dois grupos travam entre si uma batalha de bolas de neve em lados opostos da rua quando veem aproximar-se um ciclista que é imediatamente apanhado na batalha, alvo dos dois grupos. Atacado, o ciclista derrapa no chão congelado, cai e volta à bicicleta, retornando de onde veio, fugindo das bolas de neve. O quadro convulso que víamos em filmes como *La sortie de l'usine Lumière à Lyon, Place des Cordeliers à Lyon, Champs-Élysée, Récréation à la Matière* e *Baignade en mer*¹⁵⁵, onde os movimentos humanos se indiferenciavam do fremito da matéria, ganha um novo elemento, uma individuação: o ciclista. Este chega ao território dos atiradores de bola de neve e é por eles impelido a retornar, quando poderia, de forma contrária, tê-los enfrentado e seguido em frente: há na figura do ciclista algo como um pequeno centro de indeterminação ativo, para adequarmo-nos a Bergson.

Em *La voltige* (1895) vemos a execução de um atributo físico. Em primeiro plano, um homem tenta montar num cavalo. Outro homem o ajuda na tarefa, exemplificando como deve fazer, enquanto um terceiro segura o animal pelo arreio. Antes de conseguir equilibrar-se em definitivo sobre o animal, ele cai do cavalo e faz piruetas. Também em *La voltige* nossa atenção é atraída completamente para o que acontece no centro do quadro, a tentativa de montar o cavalo, e todo o resto – a perspectiva frontal à cena, uma cobertura com telhas ao fundo e os detalhes mal divisados dessa construção, o cachorro que entra e sai do quadro, o chão de terra onde se passa a cena – não passa de um conjunto de acessórios quase imperceptíveis. Já em *Le saut à la couverture* (1895) há outra exibição de atributo: um homem tenta saltar sobre uma lona sustentada no ar por quatro pessoas. A cena é presidida por um rigoroso “entendedor de saltos”. Suas duas primeiras tentativas são fracassadas, sendo

¹⁵⁵ Vimos estes filmes no capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria.*

repreendido pelo “entendedor”. Até que ele finalmente aprende, se joga na lona e dá uma cambalhota. Apreendido o movimento, ele dá mais dois saltos e é festejado por seus camaradas.

Ao contrário de *Place des Cordeliers à Lyon* e de *Baignade en mer*, os cenários de *La voltige* (o espaço alargado onde o cavalo se mantém em pé) e de *Le saut à la couverture* (o pequeno quintal de uma casa) já não se impõem sobre o quadro e toda a atenção se volta para as exhibições do montador de cavalo e do saltador. Os prolongamentos perceptivos em ato (imagem-perceptual) de ambos os filmes já contam com claros gestos ativos em construção. Se em *Baignade en mer* a repetição de um movimento geral dos banhistas compõe com o movimento das ondas do mar dois blocos perceptivos enquanto inscrição do universo objetivo da matéria, em *La voltige* e em *Le saut à la couverture* as repetições ganham individuação pela diferenciação entre tentativas fracassadas e montarias e saltos bem-sucedidos. O montador de cavalo e o saltador ganham uma pequeníssima trajetória, a do aprendizado do gesto de saltar (sobre o cavalo, sobre uma lona estendida no ar), e uma transformação temporal se inscreve sobre esse ato, destacando seus corpos da matéria convulsa que víamos em filmes como *La sortie de l’usine Lumière à Lyon*, *Place des Cordeliers à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la Matière* e *Baignade en mer*. Vemos em filmes como *Bataille de boules de neige*, *La voltige* e *Le saut à la couverture* o surgimento de um esboço de ação.

Mas algo diverso se passa em *Radeau avec baigneurs* (1896). Cinco banhistas se divertem sobre uma jangada presa por um cabo à terra. Não vemos a terra, fora de quadro, e o mar toma quase todo o quadro – a linha do horizonte está no alto do quadro, onde vemos algumas montanhas ao longe. A jangada está bem próxima do continente, no raso, os banhistas conseguem tocar os pés no solo marinho quando pulam da jangada, voltando a ela em seguida. Aos poucos, com as idas e vindas dos banhistas, a jangada sai de quadro, à direita. Até que, no alto do quadro, da direita para a esquerda, entra em campo um barco a remo com quatro pessoas dentro. A cena se parece com a situação filmada em *Bataille de boules de neige*, mas enquanto neste os impulsos ativos se impõem à paisagem, ao final de *Radeau avec baigneurs* o remador no barco cessa de remar e desce um “cansaço” entre os banhistas, um pequeno relaxamento afetivo (qualitativo), enfim, um “fim de jogo” que afeta tanto os banhistas quanto os tripulantes do barco. Claro que sempre se pode invocar que esse relaxamento provavelmente foi apenas a constatação final de todos os envolvidos na filmagem de que a câmera pararia

de filmar com a entrada do barco em quadro. Mas este seria um argumento que diria respeito aos participantes do filme e que não se direcionaria à imagem em si, a como a imagem se constitui.

Tal “cansaço” aponta para a imagem, para o ponto onde o corpo extenua, entre o esboço de ações e afecções. Não se trata de uma imagem intermediária entre a afecção e a ação, como a imagem-pulsão: não há em *Radeau avec baigneurs* mundo originário algum, mas um espaço qualquer; nem afetos degenerados e ações embrionárias, mas um afeto do corpo e gestos nascentes e sem consequência – uma imagem ótica que não se tornou plenamente sensório-motora. Encontramos um exemplo mais simples e direto do como estamos distantes de uma imagem-pulsão em *La pêche aux poissons rouges* (1895). Há uma discrepância irônica entre o que o título indica e o que acontece efetivamente no filme. Um bebê é incentivado a capturar peixinhos num aquário. No entanto, a pesca não se efetiva e tudo se resume ao incentivo de um adulto que o segura e à relutância do bebê agarrado à borda do aquário: uma ação é induzida e abortada antes mesmo de começar num quadro que acaba por compor-se por afecções do bebê hesitante, o corpo recém-nascido como imagem ótica que luta para se tornar uma imagem sensório-motora.

Há filmes de Lumière nos quais os prolongamentos afetivos, além de mais bem definidos, realmente dominam o quadro. *Tigres* (1896) mostra dois animais dentro de uma jaula enquanto o tratador os atiza com um pedaço de carne na ponta de uma vara, fazendo-os executar um deslocamento pendular. Em dado momento do filme o tratador entra em quadro. O movimento dos tigres cerceados pelas grades responde a necessidade dos animais de saciarem-se, sendo a ação do tratador apenas o detonador do vai e vem no interior da jaula. Em *Une partie d'écarté* (1896) são os gestos e rostos humanos que sustentam os traços afetivos. O foco deste filme está numa partida de cartas. A princípio, três jogadores estão envolvidos na partida, mas um “quarto jogador” vem se juntar a estes, o garçom, que esquece seu trabalho e se envolve emocionalmente com o desenrolar da partida, comemorando o resultado com gestos largos, rindo e batendo palmas. Ele é o elemento “de fora”, está deslocado da posição que esperaríamos que tivesse, e sua ênfase desproporcional potencializa o efeito humorístico.

Vai-se mais longe nesse sentido com *Le repas du bébé* (1895), onde os traços afetivos insinuam-se contundentemente nos gestos e rostos humanos. O assunto deste filme é a família de Auguste, irmão de Louis Lumière. O quadro é fechado e vemos bem

próximos da câmera Auguste à esquerda e sua esposa à direita, estando o bebê no centro. Estão sentados à mesa, no quintal, com parte substancial do fundo do quadro tomado pela fachada da moradia, à esquerda, onde se vê uma ampla janela. À direita, mais ao fundo, sobre a senhora Auguste Lumière, árvores do jardim que balançam ao vento. Vemos a família em meio a uma pequena refeição, a mesa está repleta de utensílios para um lanche, como garrafas, xícaras, bules etc. Auguste alimenta o bebê com o conteúdo de uma tigela e dá um biscoito para a criança, enquanto madame Lumière a observa atentamente, pondo um torrão de açúcar numa xícara, enchendo-a com o conteúdo de um bule, dissolvendo o açúcar com uma colher enquanto dirige-se para o bebê. Bebe o conteúdo da xícara e volta-se para a criança mais uma vez, agora mais rapidamente, como se disputasse a atenção do bebê com Auguste, que recua com a inesperada impetuosidade da esposa. O casal se esmera em atenções com a criança. É quando o bebê parece distrair-se com alguém ao qual não vemos, estendendo a mão com o biscoito à sua frente, num espaço fora de quadro. Mas rapidamente volta-se para o pai, sorrindo e preparando mais uma colherada para a criança. *Le repas du bébé* é o relato do afeto dos pais em favor do bebê, da competição pela atenção da criança, mas também é o testemunho da cumplicidade entre os pais e entre estes e o bebê e do reconhecimento afetivo de alguém fora do quadro (o tio, Louis Lumière?) pela criança.

Em *Le repas du bébé* temos uma virada afetiva de forma evidente. Não há nesse filme o espaço convulso perceptivo onde os movimentos dos móveis eram tomados em bloco e onde divisávamos com mais facilidade as marcas do regime acentrado da variação universal da matéria, espaço este que encontrávamos em *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Place des Cordeliers à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la Matière* e *Baignade en mer*. Uma temporalidade nova já se imiscui em *Le repas du bébé* e mesmo que não possamos falar ainda de uma imagem-afecção plenamente constituída, é evidente que um campo de subjetividade se constrói nos prolongamentos da imagem-perceptual, uma temporalidade mais intervalar e subjetiva do que material e objetiva. Ao decidir filmar a família do seu irmão num quadro fechado, Louis Lumière abre caminho rumo a essa temporalidade propriamente afetiva, a uma imagem-afecção que se constituirá mais tarde nos primeiros *closes* do cinema.

Lumière voltará a conseguir novamente um resultado notável com *Chapeaux à transformations* (1895). O filme se diferencia de *Le repas du bébé* por não ser uma tomada espontânea e contar com a participação de um comico e prestidigitador da

época, Félicien Trewey, que apresenta para a câmara de Lumière um pequeno trecho de um de seus espetáculos. Sendo um ator, Trewey tira o máximo partido da expressividade de suas caracterizações, pulando agilmente de um personagem ao outro, encarnando personagens os mais diversos apenas alterando a forma de um círculo de tecido preto vazado no meio, ao qual transforma a cada instante em diferentes tipos de chapéus. Cada chapéu determina uma caracterização, compondo personagens os mais variados com contorções do rosto, gestos caricatos e posturas exageradas do corpo. Trewey é filmado da cintura para cima, num quadro fechado e contra um fundo neutro e chapado, antecipando como *Le repas du bébé* os enquadramentos fechados da imagem-afecção¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Poderíamos contrapor estas imagens-afecção nascentes, encontráveis em filmes de Lumière, à composição afectiva dos filmes da fase madura de Griffith, onde qualidades e potências já se instalam de maneira estrutural tanto em rostos quanto em objetos. Como escreve Arlindo Machado, “é instrutivo observar que o plano aproximado aparece na obra de Griffith justamente nos filmes dramáticos e ‘intimistas’, pois a caracterização de estados psicológicos semelhantes àqueles que se podia ler nos romances exigia que se pudesse observar os protagonistas de perto, isolar uma face transtornada de dor, tornar visível uma mão que se contorce num gesto nervoso. *Enoch Arden*, obra ambiciosa baseada em poema de Tennyson, é eloquente nesse sentido: a face transfigurada da mulher que acredita ter perdido o marido constitui paisagem nova num cinema até então acostumado com caretas e pantomimas. Pode-se dizer que esse drama foi construído para ser lido na face dos atores, essa face que a tradição convencionou designar como o ‘espelho da alma’. A proximidade faz o espectador partilhar dos dramas mais íntimos dos personagens, chorar com eles nos momentos de maior emoção, como se a tela – tantas vezes acusada de *locus iniquos* – ganhasse finalmente uma densidade ‘humana’” (MACHADO, 2011, p. 104).

CAPÍTULO QUINZE

MOVIMENTO DOS MÓVEIS, CORTE E REENQUADRAMENTOS NA IMAGEM-PERCEPTUAL, ACASO. TERCEIRO ASPECTO DA IMAGEM-PERCEPTUAL: IMAGEM BÁRBARA E ONÍRICA

quinze.um. *Bicycliste*

Um ciclista faz evoluções numa rua semivazia no filme *Bicycliste* (1896), de Louis Lumière. Ao redor do rapaz e sua bicicleta, compondo o quadro, alguns prédios baixos e um longo muro à direita, e árvores sem folhas que adornam ambos os lados da rua, sobre as calçadas. Ele entra e sai de quadro chamando a atenção de cinco passantes, três deles à direita, a uma boa distância do rapaz em suas piruetas; outro à esquerda e um pouco mais longe da cena; e um quinto atravessa a rua bem distante. Uma carroça,

possivelmente de carga, cruza ao longe uma via transversal e uma charrete afasta-se da cena em direção ao fundo do quadro, lá onde a rua parece encontrar o horizonte. Quase na metade do filme, aos 0:20 seg., entra pela borda direita do quadro uma mulher que empurra um carrinho de bebê. Ela se detém para observar as piruetas do rapaz sobre a bicicleta. Todos os presentes o observam enquanto a câmera a todos registra.

Não há faces definidas nas pessoas que aparecem em *Bicycliste*, com exceção do rapaz cujo rosto vemos uma única vez, aos 0:25 seg., de relance, quando encaminha a bicicleta em direção à câmera, mas ele logo se afasta, tomando distância suficiente da câmera para que possamos seguir seus movimentos e seus gestos com clareza, movimentos e gestos que não se desdobram em ações e reações nos observadores. Sua evolução sobre a bicicleta está longe de ser repetitiva, tampouco é extraordinária. Ele é destro, mas de uma destreza corriqueira, mundana. Sua queda não seria algo inesperado, pelo contrário. O rapaz e sua bicicleta são a principal força afetiva do filme, encarnam todo o potencial de beleza e de desastre. Mas ele não cairá, ele não caiu, sabemos disso. No entanto, a queda enquanto potência paira sobre sua evolução numa conjunção material para sempre mantida na virtualidade.

Bicycliste compõe um quadro onde a paisagem e os olhares dos passantes perfazem uma ambiência perceptiva na qual divisamos uma imagem-perceptual advinda dos prolongamentos da matéria (extensão imanente do universo material enquanto plano de imanência), compondo um quadro (que coincide com seu próprio campo transcendental) prenhe de impulsos ativos e afetivos em construção. Há algo nas figuras de fundo desse filme que as difere profundamente do que se passa no quadro de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la Matière*, *Place des Cordeliers à Lyon* e *Baignade en mer*. Nestes, os movimentos são tomados em bloco, dotando o conjunto de um caráter mais próximo da convulsão (os três primeiros) ou, se tanto, dotando-o de uma série de movimentos repetitivos (*Baignade en mer*) ou “em desfile” (*Place des Cordeliers à Lyon*), aquém de individualizações e interações entre móveis independentes. Encontrávamos nesses filmes¹⁵⁷ os resquícios mais evidentes do regime da variação universal, da matéria, logo após a instauração do intervalo, quando o quadro perceptivo objetivo ainda comportava apenas a promessa de prolongamentos

¹⁵⁷ No capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria.*

afectivos e ativos. Daí os móveis, mesmo que sendo pessoas, serem captados em blocos de movimento, “coisas” sem individuação afectiva ou ativa.

A situação é diferente em *Bicycliste*, onde os vultos divisados no fundo do quadro, quatro passantes e a mulher que empurra o carrinho de bebê, apresentam movimentos precisos e individuados. Eles observam, param a caminhada e espontaneamente direcionam sua atenção para a cena que conta, além do rapaz e da bicicleta, com o operador da câmera e com a própria câmera. As subjetividades já se entrecruzam entre os olhares das pessoas e da máquina e o conjunto se inclui indubitavelmente numa ambiência perceptiva subjetiva nascente. Mas as figuras ainda são, em parte, “objetos”, são captadas ainda enquanto matéria, enquanto “coisas”, já que o circuito sensório-motor ainda está em construção neste momento do cinema. Por outro lado, demonstram também que algo saltou para fora da matéria inerte, pontos da matéria que se estabelecem enquanto centros perceptivos em desenvolvimento que observam, passíveis de terem a atenção capturada.

quinze.dois. Onirismo sem sonho

O cinema teve muitas aproximações com o sonho. Uma das primeiras, ainda na década de 1920, com os filmes mais diretamente ligados ao pensamento surrealista: *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1928) e *A idade do ouro* (*L'âge d'or*, 1930), ambos de Luis Buñuel e Salvador Dalí, e *A concha e o clérigo* (*La coquille et le clergyman*, 1927) de Germaine Dulac e Antonin Artaud. Imbuído do espírito surrealista, Buñuel manteve-se durante toda sua trajetória no cinema em concordância com o sentido mais libertador dos sonhos¹⁵⁸. E o poeta Robert Desnos, também surrealista, clamava por uma aproximação decisiva do cinema aos sonhos ainda por ser realizada. “Como deixar de identificar as trevas do cinema às trevas noturnas, os filmes ao sonho!” (DESNOS,

¹⁵⁸ “Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala [de cinema] equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram” (BUÑUEL, 1983, p. 336).

1983, p. 320)¹⁵⁹. Tanto a reprodutibilidade da técnica cinematográfica – que levou Walter Benjamin a verificar a perda de referência da obra de arte enquanto peça única, portadora de uma “aura” aristocrática e herdeira da imagem divina (BENJAMIN, 1996) –, quanto a capacidade de manipulação temporal do cinema, fez Paul Valéry, a princípio, aproximar os filmes do início do cinema ao território dos sonhos: “os mais complexos acontecimentos se reproduziam tantas vezes quantas se queira. As ações são aceleradas ou retardadas. A ordem dos fatos pode ser alterada. Os mortos revivem e sorriem”, o que levaria “a precisão do real se revestir de todos os atributos do sonho”. Mas logo após Valéry acrescenta tratar-se de “um sonho artificial” (VALÉRY, 1944 apud AMENGUAL, 1973, p. 6), sem um sonhador que o sonhe.

Mas, mesmo que tenhamos em mente um “sonho artificial”, poderíamos falar de um mecanismo de sonho em *Bicycliste*? A atmosfera visual que envolve a evolução do rapaz sobre a bicicleta não nos permitiria, por si mesma, enquadrá-la no mecanismo do sonho, isto é, num aflorar do inconsciente por *intermédio* de sensações óticas e sonoras que assumissem o lugar dos prolongamentos ativos na vigília. Seria mais difícil ainda ver no filme um afloramento de desejos recalcados pelo consciente, como estudado por Freud (2001). Mas mesmo se deixarmos de lado a atmosfera e o tema expresso nesse filme para considerarmos a própria técnica cinematográfica posta em curso pelo cinematógrafo, poderíamos afirmar que o mecanismo imagético do aparelho de Lumière fazia a passagem entre a matéria bruta e o cinema de forma contrária a um relaxamento dos impulsos motores. Como temos visto nos filmes da época, é o próprio circuito sensorio-motor que se encontra num processo de construção e de gradativa tensão temporal, processo mais próximo de um despertar do que de um adormecer. Nesse sentido, *Bicycliste* e os demais filmes de Lumière seriam o reverso dos sonhos.

Os primeiros filmes de Lumière – e os filmes posteriores até a consolidação do cinema da imagem-movimento – se depararam com a matéria, com os objetos do mundo quando recém capturados do regime da variação universal. Há neles a passagem entre a percepção objetiva da matéria e a percepção subjetiva ainda em construção, quando os prolongamentos afetivos e ativos ainda se organizavam com o fim de criar a imagem-afecção e a imagem-ação por intermédio da organização do circuito sensorio-

¹⁵⁹ Desnos prossegue neste texto datado de 5 de fevereiro de 1927: “bem-aventurados os que entram nas salas [de cinema] com a cabeça ainda fervendo com o tumulto de sua imaginação e saltam para a garupa dos heróis pretos e brancos. Bem-aventurados aqueles cuja vida dramática do sono detém as rédeas da vigília e que, ao sair para o ar perturbador da noite, esfregam os olhos pesados como quem sai de um sonho” (DESNOS, 1983, p. 320).

motor, da imagem-perceptual. Por outro lado, não havendo um relaxamento sensório-motor que presidisse um mecanismo de sonhos, tampouco seria apenas nas condições perceptivas da vigília que o cinematógrafo de Lumière teria colhido e tratado suas imagens. O exemplo mais notório é *Démolition d'un mur* (1896), onde a filmagem da destruição do muro a picaretadas é imediatamente sucedida por essa mesma filmagem editada de trás para frente, retroagindo a cena até que o muro reste em pé novamente, sendo a retroação do movimento uma possibilidade típica do cinema e não encontrável no espaço-tempo do universo físico. Não é por acaso que Amengual apoia-se em *Démolition d'un mur* para defender o que considera ser a “dupla natureza do cinema, entre realidade e magia”: “é, portanto, nessa encruzilhada de presença e ausência [do objeto filmado], de realismo e de fantástico, que devemos situar a originalidade essencial do cinema” (AMENGUAL, 1973, p.7). Veremos¹⁶⁰, ainda no âmbito dos filmes desse período do cinema, como são problemáticas as questões da “realidade” e de uma “capacidade fotográfica” atribuídas ao cinema. De toda forma, nos parece claro em Amengual um reconhecimento não de algo relacionado ao sonho, mas da ordem de um “irreal” nesse cinema que insistiria em contradizer o pretense mecanicismo “fotográfico” ou “realístico” da técnica cinematográfica de captação de imagens.

Por seu turno, a Escola Metafísica italiana também desejava, no ambiente específico da pintura e com objetivos bem definidos, subtrair-se ao mecanismo do sonho. Seus integrantes, entre os quais o pintor Giorgio De Chirico, “não estavam interessados em sonhos, mas no fenômeno mais intrigante das associações que nascem das observações cotidianas” (TAYLOR, 1999, p. 452). O foco estava em despertar dúvidas quanto à independência e impessoalidade dos objetos do mundo, considerando “cada objeto apenas como a parte exterior de uma experiência que é sobretudo imaginativa e enigmática em seu significado. E isso por meio de construções sólidas, claramente definidas e que, paradoxalmente, parecem dotadas de total objetividade” (TAYLOR, 1999, p. 452). Para se chegar a tais objetivos, direcionavam-se para as coisas, os objetos, pois “o uso minuciosamente preciso e cuidadosamente determinado, da superfície e dos volumes constitui o cânone da estética metafísica” (DE CHIRICO, 1999 (B), p. 458), permitindo que alcançassem a dimensão metafísica a partir das formas concretas, claras e cotidianas, e rechaçando-se, assim, o sonho:

¹⁶⁰ No capítulo dezesseis: *Imagem-movimento ressaltada, paisagem e imanência do cinema. Quarto aspecto da imagem-perceptual: não representacional e não realista.*

É necessário um controle constante de nossos pensamentos e de todas as imagens que nos vêm à mente, mesmo quando acordados, e que têm, mesmo assim, uma íntima relação com as imagens que encontramos nos sonhos. É curioso que nenhuma imagem onírica, por mais estranha que pareça, nos atinge com força metafísica. Por isso, abtemo-nos de buscar a fonte de nossa criação nos sonhos (DE CHIRICO, 1999 (A), p. 453).

Na Europa pré-Primeira Guerra Mundial, onde as contradições político-econômicas se acirravam por todo o continente, De Chirico, em contraste tanto com o futurismo italiano quanto com a ideia de vanguarda, desejava uma arte “acima da história, metafísica, de uma classicidade absoluta, exterior ao tempo” e sem “relação com o mundo presente”, querendo ser “apenas ela mesma”. Para De Chirico, a arte seria “pura *metafísica*”, não possuindo “vínculos com qualquer realidade natural ou histórica, nem mesmo para transcendê-la” (ARGAN, 1992, p. 372) e:

não tem finalidades cognitivas nem práticas, não tem qualquer função. Sua presença é ambígua, inquietante, contraditória. Coloca formas sem substância vital num espaço vazio e inabitável, num tempo que é não eterno, mas imóvel. Como uma esfinge, coloca enigmas facilísimos e insolúveis aos homens que creem saber tudo. É um elemento perturbador, que desambienta e provoca estranhamento; sem um gesto, pode comprometer tudo. Cocteau di-lo-á ‘mistério laico’ (ARGAN, 1992, p. 372).

Inúmeros projetos no cinema buscaram alcançar, por vias diversas e com concepções díspares, uma dimensão que entendiam como “metafísica”: do demonismo da escola expressionista alemã ao cinema antimaterialista de Andrei Tarkovski (1990), de *A paixão de Joana d’Arc* (*La passion de Jeanne d’Arc*, 1928), de Carl Dreyer, a filmes de Manoel de Oliveira como *O convento* (1995) e *Espelho mágico* (2005). No entanto, o materialismo quase direto de *Bicycliste* não nos permitiria falar de uma busca metafísica como integrante do projeto de criação do cinematógrafo por Lumière. Tal materialismo não impede, contudo, que uma sensação de estranhamento nos tome ao nos depararmos com as imagens desse filme. Um ligeiro “tremor” faria parte de *Bicycliste*, ainda mais intenso do que em *Démolition d’un mur* já que não há ali truques de edição. É a própria capacidade do cinematógrafo de gerar imagens a partir das imagens do mundo, de recriá-lo segundo coordenadas próprias que torna suas imagens conectadas ao mesmo tempo em que inadequadas ao objeto, que surge assim envolto numa atmosfera “irreal”.

Como pensar este tremor, esta inadequação? Partamos de algumas correspondências entre essas duas instâncias: o quadro cinematográfico em *Bicycliste* e

a composição de uma fase da pintura em De Chirico, já que ambas comungam tanto um afastamento da matéria (não obstante, bastante diferenciado) quanto uma predisposição (técnica e material na primeira, proposicional e metafísica na segunda) que rechaça o sonho. Entre os elementos presentes em De Chirico estão os cenários arquitetônicos clássicos e a atmosfera enigmática; igualmente as “perspectivas distorcidas” e a “justaposição de objetos incongruentes, tais como luvas, bustos, bananas, trens”; mas, principalmente “a presença – e ausência – humana, sugerida por estátuas clássicas ou manequins sem rosto”, cujo objetivo era alcançar o que se subtraía por trás dos objetos, indo além da “aparência física da realidade” (DEMPSEY, 2003, pp. 109 e 110) em obras da primeira década do século XX como: *The nostalgia of the infinite* (1911/1913), *Melancholy of a beautiful day* (1913), *Piazza d'Italia* (1913), *The great tower* (1913), *The anguish of departure* (1914), *Mystery and melancholy of a street* (1914) etc.

Não haveria razão alguma para considerarmos o Lumière de *Bicycliste* como filiado *avant la lettre* à Escola Metafísica de De Chirico. De qualquer forma, é curioso notar coincidências. O quadro em *Bicycliste* apresenta poucos elementos. Não edifícios clássicos, com as torres e as arcadas como nas pinturas do pintor greco-italiano, mas alguns poucos prédios vulgares à direita e um longo muro que, de todo modo, sobressaem na paisagem por destoarem – são os únicos naquela rua –, como se colocados artificialmente na paisagem. A cena filmada traz a cotidianidade de um cenário suburbano, mas a justaposição dos elementos, em si prosaicos – as árvores, a rua, o céu; os veículos (a carroça e a charrete) que atravessam a cena; o carrinho de bebê; os prédios e o muro – revela-nos que algo escapa ao prosaísmo, justamente a evolução extemporânea do ciclista e a presença fantasmática das figuras que o observam e que, a despeito da atenção que depositam sobre as piruetas do ciclista, não passam de vultos escuros que mal se movem, autômatos sem rosto capturados numa cena inusitada. Com exceção do próprio ciclista, as figuras de fundo, embora individuadas e atentas à exibição, embora não sejam tomadas em bloco num movimento convulso, seriam, de certa forma, figuras-irmãs daquelas que encontramos nas pinturas supracitadas do pintor, ainda guardam, como dizíamos, muito do caráter de “coisa”, de matéria descentrada.

De fato, De Chirico desejava libertar sua pintura do antropomorfismo que caracterizava a escultura até a primeira década do século XX e “ver tudo, até mesmo o homem, em sua qualidade de *coisa*. (...) Eis o que procuro demonstrar nos meus

quadros” (DE CHIRICO, 1999 (A), p. 402). O que deveria surgir em seu trabalho seria o duplo do objeto, da “coisa”, ligados entre si de uma maneira “estranha”, como “dois irmãos, ou melhor, entre a imagem de alguém que conhecemos vista num sonho e a mesma pessoa na realidade¹⁶¹; é, e ao mesmo tempo não é, aquela pessoa: é como se houvesse uma ligeira transfiguração de suas feições” (DE CHIRICO, 1999 (A), p. 403). De outra forma, uma estranheza, um pequeno tremor interno e sutil da imagem. Mas – como bólidos que se encontram no mesmo sentido, mas em direções opostas –, enquanto De Chirico tem sua atenção voltada à coisa (à matéria) por uma desantropomorfização da figura humana, com o cinematógrafo Lumière é a matéria que encaminha-se para uma antropomorfização da percepção com a constituição do circuito sensorio-motor.

Mas a questão está além de *Bicycliste*. É que a estranheza, a atmosfera de “irrealidade” da imagem não é própria apenas a esse filme e, de resto, afeta igualmente os outros filmes de Lumière, mesmo aqueles que registram uma “atualidade”, mesmo que as pessoas enquadradas estejam para além de simples figuras, de vultos distantes. Como em *Le débarquement du congrès de photographie à Lyon* (1895), que registra a chegada de barco de participantes de um congresso. O quadro é relativamente fechado e seccionado em três estágios espaciais: enquadrada ao fundo, na parte superior do quadro, uma grande ponte sobre o rio Saône; no meio do quadro, o barco ancorado; e na parte inferior, o ancoradouro e uma pequena passarela ligando a embarcação ao cais. Esta passarela forma um ângulo um pouco maior do que 45° com a borda de baixo da tela, o que permite que vejamos com clareza o desfile dos congressistas saindo do barco. Muitos trazem apetrechos fotográficos, trata-se de um evento sobre fotografia, e alguns lançam um cumprimento em direção à câmera, ou para quem está colocado logo atrás dela. Todo o quadro é por demais evidente e, justamente, a evidência e clareza do que é exibido lança-nos sem dubiedade num tempo e num espaço nos quais não estamos inseridos, já que a imediata virtualidade da matéria e atualidade da imagem eclipsam tanto seu passado quanto seu devir. A informação “são participantes de um congresso que chegam numa embarcação” é adicional à imagem, nos é dada pelo título do filme. Mas mesmo considerando-a, tal informação não nos leva a muitos lugares e questões

¹⁶¹ De Chirico refere-se aqui ao sonho, mas acreditamos que não haver contradição entre esse trecho e sua recusa do mecanismo do sonho, expressa em outros momentos desse mesmo texto e além, sendo, a nosso ver, apenas um recurso de retórica para marcar a diferença entre o objeto concreto e sua presença, no caso, desmaterializada em sua pintura de cunho metafísico.

acerca do que aconteceu antes, “como foi a viagem de barco?”, ou depois, “como se desenrolou o evento?”, não podem ser respondidas pela imagem, pois contém apenas os germes de ações e afetos embutidos numa imagem-perceptual. O evento mais cotidiano, assim, ganha um ar extemporâneo, uma refração que não havia nas pessoas que deixavam o barco no momento da filmagem, um tremor, uma inadequação em si da imagem, uma irrealidade que inunda e isola o registro prosaico.

Se na pintura de De Chirico a opção pela figuração com formas sem dubiedade era um meio para alcançar o enigmático e o misterioso para além das relações humanas, no invento de Lumière a técnica desenvolvida redundou numa apresentação “figurativa” das formas filmadas propiciando, de maneira oposta, o despertar da matéria, das coisas do mundo pelo ruído do cinematógrafo Lumière. A qualidade da imagem do cinematógrafo, até então inédita, definia as superfícies e os volumes, distinguindo os elementos em quadro enquanto partes e conjuntos de partes do todo que perpassa o universo material. Em outro nível, na passagem pela transparência da lente da câmera, a imagem do mundo tornou-se imagem-perceptual, ligeiramente “fora de esquadro”, embora nítida, clara e definida: as coisas sofreram uma refração, como a luz é refratada quando atravessa a água. *Bicycliste* e os demais filmes do período refutariam o sonho e, de maneira aparentemente antitética, acolheriam um estranho onirismo. Mas, como atuaria, no que se constituiria esse onirismo sem sonho dos filmes do cinematógrafo Lumière?

quinze.três. O movimento dos móveis, o corte

Segundo Deleuze, o movimento precisou se liberar da mobilidade dos elementos em quadro (pessoas e objetos) para que a imagem-movimento se constituísse, ou seja, para que pudesse prolongar-se de forma plena em seus avatares. Tal liberação do movimento teria se dado a partir da mobilidade da câmera e da montagem, já que o movimento no início do cinema não estaria “liberado por si mesmo e permanece preso aos elementos, personagens e coisas, que lhe servem de móvel ou de veículo” (DELEUZE, 1985, p. 38).

Se perguntarmos como se constituiu a imagem-movimento, ou como o movimento se liberou das pessoas e das coisas, constatamos que isto se deu sob duas formas diferentes, e, nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado, evidentemente, através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel; mas por outro lado, também, através da montagem, isto é, do *raccord* de planos, cada um ou

a maioria dos quais podiam perfeitamente continuar fixos (DELEUZE, 1985, p. 38).

No entanto, perguntamo-nos se o movimento dos elementos (pessoas e coisas) no interior do quadro não teria tido um papel tão importante quanto a montagem (entendida aqui, especificamente, como o conjunto das relações entre planos instituídas pelo corte) e a mobilidade da câmera (de outra forma, os reenquadramentos que tal mobilidade opera) para a liberação da imagem-movimento, isto é, para a constituição dos avatares da imagem-movimento.

Vejamos, em primeiro lugar, o corte. Mesmo que a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação não coincidam exatamente com o estabelecimento de planos distintos no cinema da imagem-movimento (plano geral para a imagem-percepção, primeiro plano para a imagem-afecção etc.), é a introdução do corte no interior do filme que assomará tal diferenciação, que a tornará identificável, constituindo-se como um canal para o pleno desenvolvimento das imagens da imagem-movimento e da montagem. O que não significa que não se possa voltar ao estado de um filme sem cortes sem que, com isso, haja o desmonte do sistema sensório-motor. A presença do corte (primeiro aspecto) não garante que o circuito sensório-motor esteja plenamente desenvolvido, tanto quanto (segundo aspecto), tornando aparente a diferenciação dos avatares da imagem-movimento, não a determina necessariamente.

Vejamos o primeiro aspecto. O estabelecimento da montagem – enquanto seu caráter específico de conexão e ruptura entre planos por intermédio de cortes – teve um papel fundamental para o desenvolvimento dos avatares da imagem-movimento ao combinar planos qualitativamente diferentes (em dimensão e composição de elementos internos) numa sucessão fílmica. Pois o plano valeria tanto por suas próprias características quanto pelas relações estabelecidas no conjunto onde se insere (entre dois planos, duas cenas, duas sequências contíguas) e no todo do filme (o tempo como o *aberto* que atravessa os planos reunindo-os numa totalidade que excede a somatória das partes/planos). É nesse sentido que, tal como queria Eisenstein, o corte propiciaria a divisão do filme em unidades mínimas dotadas de significação, os planos, que, alternando momentos de ação e de afecção (o “patético” no salto qualitativo) articulados dialeticamente, atuariam como uma protolíngua¹⁶². Ou ainda, retomando a artesanaria

¹⁶² Sobre a montagem em Eisenstein, ver o *Capítulo quatro. A língua e o cinema, semiologia e crítica à semiologia*, item *quatro.dois. Eisenstein e a cine-língua*.

formal eisensteiniana e em clara oposição à noção de “montagem invisível”¹⁶³, Noël Burch desejava pensar cada corte, cada passagem entre planos, de forma estrutural, jogando com descontinuidades por falsos-*raccords*, criando um subtexto fílmico que privilegiaria as incertezas e dubiedades na leitura da imagem (BURCH, 1992). Mas seria preciso relativizar o papel do corte neste processo.

Acompanhemos a inserção do corte em alguns filmes da companhia de Thomas Edison. *Uncle Josh at the moving picture show* (1902) é um exemplo de metacinema composto por um único quadro, utilizando, contudo, o recurso da *máscara* para dividi-lo entre o espaço do teatro onde tio Josh assiste a uma projeção de filmes da companhia Edison – tal como nos é informado logo no início pelos créditos iniciais, “The Edison Projecting Kinetoscope” – e a tela de cinema onde são projetados os filmes, justamente, onde está inserida a máscara. A montagem entre diferentes quadros simula uma sessão de cinema como era na época, onde vários filmes curtos e independentes entre si eram exibidos, e cada corte coincidia com o liame entre o final de um filme e o início de outro. O personagem tem dificuldade de reconhecer a realidade específica do que está sendo projetado, interagindo constantemente com quem aparece na tela e esperando resposta para sua interpelação. Após aplaudir efusivamente uma dançarina, ele pula para frente da tela, dançando com ela. Um novo filme é projetado, um trem que chega à estação, tomando-o como um trem real. No terceiro filme tio Josh arruma briga com a imagem projetada de um valentão para proteger uma moça de seu assédio. Irritado, puxa a tela, fazendo-a cair e revelando o truque do cinema ao encontrar o projecionista. Os dois brigam, rolando pelo chão. As motivações de tio Josh são todas afetivas, seus sucessivos enganos dão conta dos diversos estados emocionais experimentados por ele. Mas em nenhum momento a câmera aproxima-se do personagem, o enquadramento permanece até o final compondo um plano de conjunto, e tomamos contato com os sentimentos de tio Josh apenas por seus gestos e pequenas ações.

Tanto em *Uncle Josh at the moving picture show* quanto em *Love and war* (1899, também da companhia de Thomas Edison) os afetos estão circunscritos em ações em germe, condicionados aos impulsos ativos. *Love and war* tem cinco etapas (“sequências”) – cada qual composta por um único quadro – que narram a aventura de

¹⁶³ “A utilização da montagem pode ser ‘invisível’; é o caso mais frequente no filme americano clássico anterior à guerra. Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que torna tal análise insensível: o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático” (BAZIN, 1991 (A), p. 67).

um militar americano na Guerra Hispano-Americana: a saída da casa paterna para ir à guerra; num mesmo enquadramento com passagem de tempo, a família recebe notícias da guerra pelo jornal; tomada externa mostra o campo de batalha, o avanço americano e o ferimento do herói; chega a maca trazendo o herói ao acampamento médico onde uma enfermeira o espera ansiosa; retorno ao enquadramento inicial, desta vez com a volta do herói à casa trazendo a enfermeira como esposa. Os enquadramentos variam do plano de conjunto ao plano geral. Sem imagens de ampliação do conjunto (*closes*), não vemos os rostos e as emoções experimentadas pelos personagens são transmitidas pelos gestos largos, como o desmaio da mãe do herói quando este vai para a guerra. E mesmo o momento de ação – episódio da batalha – permanece distante, em grande medida mais paisagístico (perceptivo) do que propriamente ativo.

Life of an american fireman (1903) tem a assinatura de um pioneiro da montagem americana, Edwin Stanton Porter, que o realizou para a companhia de Edison. Como em *Love and war*, cada uma das nove “sequências” de *Life of an american fireman* é composta de um único quadro que introduz uma nova fase do todo do filme. Com exceção da última “sequência” onde ocorre um “encavalamento temporal”, isto é, a repetição do trecho anterior da história, mas de outro ponto de vista, gerando um quadro completamente diferente sobre o tema já exibido, enfatizando a dramaticidade da situação¹⁶⁴. Vemos, em primeiro lugar, o interior do apartamento enfumaçado onde uma mulher desespera-se quando percebe o incêndio, acabando por desfalecer. É quando o bombeiro arromba a porta, entrando no quarto e a salvando pela escada colocada para que descessem pelo lado de fora do prédio. Logo depois o bombeiro retorna ao quarto para salvar a criança e dois outros bombeiros chegam ao quarto, também pela escada, para debelar o incêndio. Na “sequência” seguinte toda a cena se repete, mas a câmara está no exterior, em frente ao prédio, e podemos agora ver detalhes que antes não podíamos ver, como a escada sendo colocada na parte de fora do prédio, a ação dos bombeiros com as mangueiras com água e o desespero da mulher que apela por sua criança. Salvo o plano-detulhe da sirene dos bombeiros sendo acionada, todos os quadros têm dimensões entre o plano geral e o plano de conjunto: as ações são vistas de longe, a câmara pouco se aproxima, e os afetos estão como que retidos em enquadramentos sem planos de rostos (primeiros planos).

¹⁶⁴ Esse procedimento era comum no cinema do período, desaparecendo na medida em que a fluidez narrativa da montagem cinematográfica clássica desenvolvia-se (COSTA, 2005).

The great train robbery (1903), também de autoria de Edwin Stanton Porter, desenvolve seu tema – o assalto a um trem, sendo este um dos primeiros *western* do cinema americano – em quatorze quadros, cada um apresentando uma “sequência”. Encontramos nesse filme um corte no interior do quadro e sem mudança no enquadramento, procedimento notabilizado por Georges Méliès. Um dos bandidos e o ajudante do maquinista lutam sobre o vagão, ao ar livre. O bandido mata o ajudante, jogando-o para fora do trem. Mas há um corte “imperceptível” no quadro – que, todavia, permanece íntegro de direito – e o ator é substituído por um boneco, sendo este o que realmente é arremessado para fora do trem. Esse corte não determina uma mudança de enquadramento e, conseqüentemente, na qualidade da imagem, pois sua razão de ser é, justamente, esconder a troca do ator pelo manequim, passando-se despercebido e escamoteando-se enquanto corte. Como quase todo o filme, também esse corte está a serviço de um impulso ativo já razoavelmente desenvolvido, apontando claramente para o surgimento da imagem-ação. Quase, porque há um quadro autônomo, independente do desenrolar do filme, de um bandido que atira contra o espectador. Trata-se não de um primeiro plano, apropriado ao quadro afetivo, mas de um plano próximo que vale por um grande plano de rosto. Diferenciando-se do resto do filme onde os impulsos ativos têm a primazia, temos neste quadro não uma ação, mas um forte afeto encarnado num gesto gratuito, o tiro, amparado pelo olhar fixo do bandido para a câmera¹⁶⁵.

Assim, a presença de cortes nesses filmes não determinou como consequência inevitável a deferenciação da imagem-movimento em imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Sua função aqui consistiria, antes, em marcar as passagens entre as diferentes etapas (sequências) espaço-temporais do filme: o que estaria em jogo aqui seria não a combinação das imagens percepção, afecção e ação (que nesses filmes nem estariam ainda constituídas), mas a necessidade de conexão entre etapas avulsas nos filmes que, não obstante, guardam entre si conexões e soluções de

¹⁶⁵ “O exemplo mais sintomático dessa preocupação [do cinema da época em começar a aproximar-se do rosto dos atores em cena] ocorre em *The great train robbery*. Depois de ter rodado o filme inteiro em ‘planos gerais’, Porter percebeu que os protagonistas praticamente não eram identificados para o espectador, o que às vezes tornava difícil distinguir entre os bandidos e o pelotão do xerife, sobretudo quando ambos corriam em seus cavalos pelas pradarias. Para remediar esse problema, ele ‘retratou’ um dos bandidos num enquadramento bastante próximo, a fim de permitir à audiência ‘conhecê-lo’: esse seria um dos exemplos mais remotos de ‘primeiro plano’ aplicados à estrutura narrativa e de rompimento com o quadro aberto inspirado no prosaíco teatral. Só que Porter não sabia ainda o que fazer com esse ‘retrato’ do bandido, não conseguia inseri-lo na contigüidade dos ‘planos’ e, à falta de melhor solução, colocou essa imagem num rolo separado, para que o projetorista a exibisse no começo ou no fim do filme, à sua escolha” (MACHADO, 2011, p. 91).

continuidade. Pela diferença de função que apresentam é que preferimos qualificar a combinação entre os quadros desses e de outros filmes do período como uma “prática montadora de quadros autônomos”, ou relativamente autônomos, e não de “montagem” propriamente dita, onde ocorre o agenciamento de diferentes planos, ou, de outra forma, dos diferentes avatares da imagem-movimento (imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação). Com o término da constituição plena do circuito sensório-motor no cinema inicia-se o período da montagem propriamente dito, passagem que tem sua culminância simbólica com *Nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915), de David Wark Griffith.

quinze.quatro. Plano-sequência, reenquadramentos

Por outro lado, (segundo aspecto) o corte torna-se “não necessário” para a diferenciação dos avatares da imagem-movimento no momento em que o esquema sensório-motor já se encontra plenamente desenvolvido. Para André Bazin (1991 (A))¹⁶⁶, cineastas como Erich von Stroheim, Friedrich Murnau e Robert Flaherty questionariam ainda no cinema mudo, com os recursos técnicos e estéticos disponíveis à sua época, a primazia da montagem. Ao contrário das grandes cinematografias da imagem-movimento, de Griffith a Eisenstein, do cinema francês do pré-guerra ao cinema mudo alemão (que incluía o expressionismo), as possibilidades lisíveis e sensíveis proporcionadas pelo corte não interessariam a esses autores, sendo o corte uma passagem incontornável, mas não desejável.

A montagem não desempenha em seus filmes praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo da eliminação inevitável numa realidade abundante demais. A câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada (...). Poderíamos imaginar facilmente, em última instância, um filme de Stroheim composto de um único plano tão longo e grande quanto quiséssemos (BAZIN, 1991 (A), pp. 69 e 70).

Bazin defendia o que considerava ser a qualidade “realística” do cinema, o que este revelaria da “realidade”¹⁶⁷ – projeto que, de todo modo, não estava isento de problemas, como veremos. Daí o elogio de Bazin a Orson Welles e o reconhecimento da

¹⁶⁶ Em *A evolução da linguagem cinematográfica*, texto publicado na coletânea de André Bazin *O cinema – ensaios*.

¹⁶⁷ Especulando os motivos que levaram Orson Welles a optar pela decupagem sem cortes, ou com um mínimo de cortes, Bazin invoca a consciência de Welles da importância de manter íntegra a interpretação dos atores, pois teria percebido “a planificação tradicional não como uma facilidade de linguagem mas como uma perda de eficácia, uma mutilação das virtualidades espetaculares da imagem” (BAZIN, 1991 (B), p. 46).

importância do plano-sequência na obra do cineasta, pois o plano-sequência com profundidade de campo seria para Bazin “mais realista que a planificação analítica tradicional” (BAZIN, 1991 (B), p. 52). Seria preciso que o plano-sequência desse conta eficazmente, em sua própria tecitura, do que se passava entre planos diferentes, interiorizando num único plano contínuo sem cortes o que Deleuze chama de imagem-percepção, imagem-afecção e a imagem-ação, ao fazer “sobressair as relações implícitas que a planificação já não mostra no ecrã como as peças de um motor desmontado” (BAZIN, 1991 (B), pp. 52 e 53). A ideia de plano-sequência no cinema moderno só é possível pela interiorização num mesmo plano dos avatares da imagem-movimento, como nos planos-sequência de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) e, com movimentos de câmara e consequentes reenquadramentos da imagem, na sequência inicial de *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958) realizada num único plano, ambos filmes de Orson Welles.

Tomemos dois exemplos extremos, os mais notórios, de filmes posteriores à consolidação da montagem (e ao desenvolvimento pleno do circuito sensório-motor) constituídos por um único plano-sequência. Em primeiro lugar, *Arca russa* (*Russkij kovcheg*, 2002), de Aleksandr Sokúrov. Gravado num plano-sequência de 96 min., a tomada única, sem cortes, foi realizada num disco rígido de uma câmara digital e posteriormente transposta para a película (SANTOS, 2002). A duração do ponto de vista único do filme corresponde ao tempo do espectador, no entanto, não corresponde à temporalidade onde o filme transita, com épocas variadas que atravessam umas às outras. Dois personagens, um cineasta contemporâneo e um diplomata francês do século XIX, perambulam no interior do Museu Hermitage em meio aos mais variados períodos e personagens da história russa, périplo conduzido por afecções de todo tipo (musicais, pictóricas etc.). Com alterações constantes nas dimensões do plano, o fluxo de imagens nos joga em direção a 300 anos da história da realeza do país que se superpõem numa imagem-tempo onde o plano-sequência único do filme faz conviverem, numa mesma continuidade, o presente e vastos períodos do passado:

Em suma, há muitos tempos no ‘tempo real’ de *Arca russa* – temporalidades históricas diversas, tempos musicais e afetivos, tempos suspensos na pintura dos grandes mestres, tempos intensos do cinema que ressoam nesse filme por contraste e confronto. ‘Eu vejo o Tempo em sua inteireza’, diz Sokúrov (SANTOS, 2002, p. 81).

Mas a imagem-tempo põe em jogo novas conexões na imagem para além do circuito sensório-motor: conexões com o tempo enquanto apresentação direta,

disjunções entre som e imagem, irrupção do pensamento como um “fora” que o força a constituir-se etc. É com *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, que encontraremos um filme composto por um único plano-sequência¹⁶⁸ onde entram em cena os prolongamentos afectivos e ativos da imagem-movimento. Hitchcock, na verdade, usa de um estratagema para não interromper o plano, já que o rolo de filme sensível usado na época cobria pouco mais de 10 min. Antes da tomada acabar, já no final do rolo de filme, Hitchcock fazia o campo de visão da câmara coincidir com uma superfície escura, como a parte de trás do terno de um personagem. Na próxima tomada a câmara iniciava a filmagem exatamente atrás do terno desse personagem. As duas pontas eram montadas uma após a outra e o corte passava despercebido para o espectador, mantendo-se o plano-sequência em sua integralidade. O efeito geral continua sendo o de um filme sem cortes. A duração de *Festim diabólico* coincide com a duração do drama retratado, que se passa de 19h30 às 21h15. Este período preciso de tempo contínuo e sem elipses complica ainda mais a iluminação do filme que teria que não apenas cuidar da luz de todo o cenário – com as constantes movimentações dos atores – quanto de cuidar da passagem entre o final da tarde e o início da noite num apartamento montado num estúdio de gravação¹⁶⁹.

Se o corte garante tanto a ruptura no conjunto (entre planos) quanto a reunião das partes independentes no todo (pela montagem) numa continuidade “real”, foi preciso que Hitchcock criasse para *Festim diabólico* uma técnica especial que fosse contínua, “sem nunca parar, sem nada cortar, para criar essa mesma sensação de continuidade” (HITCHCOCK, 1976, p. 177). Tal técnica exigiria “em primeiro lugar, o corte na nossa cabeça, depois, esse corte torna-se contínuo” com o movimento da câmara e dos atores e “assim a câmara desloca-se, os atores deslocam-se e criam ao representar diferentes composições de enquadramento” (HITCHCOCK, 1976, pp. 177 e 178). Para que a ideia de um filme realizado num plano-sequência único funcionasse dentro dos parâmetros sensório-motores onde encontramos discerníveis e plenamente desenvolvidas as imagens percepção, afecção e ação, seria preciso que todos os elementos envolvidos na filmagem operassem em conjunto, tendo a mobilidade da

¹⁶⁸ Na verdade, há um plano de abertura do filme antes do longo plano-sequência e no qual sobem os créditos iniciais. É um plano geral exterior, uma tomada da varanda do apartamento onde se desenvolverá a trama: partindo de um contra-plongée sobre a rua, a câmara faz uma panorâmica que termina ao enquadrar a janela do apartamento, com o interior escondido por uma cortina.

¹⁶⁹ Para detalhes das dificuldades técnicas para a realização deste filme ver o artigo de Hitchcock *Meu filme mais instigante* (GOTTLIEB, 1998, pp. 305-314).

câmera (e os constantes reenquadramentos operados) conjugada com o movimento dos atores garantido o caráter polimorfo do quadro e a diferenciação do conjunto em imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação nas diferentes proporções do quadro:

Os movimentos da câmera e os movimentos dos atores reconstituíam exatamente meu modo habitual de decupar, ou seja, eu mantinha o princípio da mudança de proporções das imagens em relação à importância emocional de determinados momentos (HITCHCOCK, 2004, p. 177).

Assim, o corte, fundamental para que a diferenciação entre as imagens percepção, afecção e ação se desenvolvessem, não necessita, porém, estar sempre presente para que os avatares da imagem-movimento se diferenciem e se articulem num cinema onde o circuito sensório-motor já se encontra estabelecido. Os movimentos da câmera e dos móveis (como os atores em cena) garantem os sucessivos reenquadramentos num mesmo plano, do primeiro plano (imagem-afecção) para um plano geral (imagem-percepção) e daí por diante. Mas, qual a diferença entre filmes como *Arca russa* e *Festim diabólico* em relação aos filmes de Lumière, onde não há cortes e a temporalidade interna coincide exatamente com os segundos que efetivamente compõem a duração expressa desses filmes?

Arca russa e *Festim diabólico* são compostos por um único plano-sequência porque puderam contar, num e noutro caso, seja no regime da imagem-tempo ou no da imagem-movimento, com reenquadramentos sucessivos. Se em *Arca russa* os reenquadramentos apontam para disjunções propriamente temporais na interseção de períodos históricos, artísticos e afetivos distintos, os reenquadramentos de *Festim diabólico* asseguram as passagens entre as imagens percepção, afecção e ação no interior do próprio plano-sequência que perfaz o filme. Em ambos a montagem é interiorizada no plano único e a filmagem já é, em si, montagem. Os reenquadramentos por movimentos de câmera e de lente (panorâmica, *travelling*, grua, *zoom*, *drone*) ou pelos móveis em quadro (atores, veículos etc.) garantem o desenvolvimento pleno do circuito sensório-motor. No outro polo temos o corte como instância instauradora e garantidora das passagens entre os avatares da imagem-movimento. É o que vemos, por exemplo, na importância do primeiro plano do rosto (imagem-afecção) como coroamento de todo o conjunto da primeira idade da montagem em Griffith. Ou ainda, quando Eisenstein exalta Griffith por privilegiar o primeiro plano como veículo de expressão de sentimento e máquina de identificação emocional; ao mesmo tempo em

que o critica por desconsiderar o primeiro plano também como unidade de significado propício a dar um salto qualitativo na imagem através da síntese dialética – de onde toda a atenção de Eisenstein com o primeiro plano enquanto *pathos*, “patético”, afecção, na tomada de consciência de classe do personagem¹⁷⁰.

Nos filmes de Lumière tudo se passa num só quadro e o corte se confunde com o final do filme. Sem cortes, não há mudanças de espaço físico num mesmo filme e a temporalidade desta ou daquela obra coincide com o período filmado, sem elipses ou recuos no tempo. Em geral, não há entre seus filmes traços componíveis que indicassem alguma continuidade, salvo retomadas de temas, reatualização de cena como nas três versões de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* ou nos sobejamente conhecidos *L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat* (1895) e *Arrivée d'un train à Perrache* (1896), filmes onde a chegada de um trem à estação é filmada com o mesmo sentido de composição (ângulo de filmagem, ponto onde o trem aparece no fundo do quadro, fixação da câmera na plataforma) e *mise en scène* (em ambos, é o mesmo momento da chegada do trem com vai-e-vem de passageiros que entram e saem dos vagões). A presença da imagem-perceptual nos filmes de Lumière (como em *Bicycliste*) indica os prolongamentos perceptivos ainda em construção, não desenvolvidos plenamente nos avatares da imagem-movimento, justamente, lá onde achávamos os traços e esboços afectivos e ativos num quadro estático e único, isto é, sem reenquadramentos sucessivos que fossem *operados pela câmera*.

Este é o ponto: os rearranjos de posição na imagem em *Arca russa* e em *Festim diabólico* – sejam por movimentos da câmera, sejam pela movimentação dos móveis em cena – que alteram as dimensões relativas do quadro no plano-sequência, interiorizam a montagem e indicam o pleno desenvolvimento das imagens percepção, afecção e ação. Em *Bicycliste*, como de resto nos demais filmes realizados por Lumière, os reenquadramentos dependem da movimentação dos móveis. As evoluções do rapaz sobre a bicicleta em *Bicycliste* potencializam as passagens entre os avatares da imagem-movimento e, na falta da montagem de planos com dimensões e qualidades distintas, sustentam os impulsos afectivos e ativos da imagem, mesmo que incompletos. São exatamente os móveis que se destacam do movimento convulso indiferenciado, ganhando o primeiro plano no quadro, que iniciam a diferenciação entre percepção,

¹⁷⁰ Sobre a importância do primeiro plano em Eisenstein, ver o *Capítulo quatro. A língua e o cinema, semiologia e crítica à semiologia*, item *quatro.dois. Eisenstein e a cine-língua*.

afecção e ação, diferenciação esta ainda quase imperceptível em filmes como *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Place des Cordeliers à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la Matière* e *Baignade en mer*¹⁷¹. Num momento em que raros são os enquadramentos onde a câmara está próxima da cena filmada, como em *Le repas de bébé*, são os móveis como o rapaz que faz piruetas sobre a bicicleta em *Bicycliste* que sugerem a importância dos reenquadramentos proporcionados pela movimentação dos elementos no interior do quadro, já que a imagem-perceptual nos filmes de Lumière está intimamente ligada à imobilidade da câmara. Foi o que vimos¹⁷², isto é, as diferenças nos primeiros filmes de Lumière quanto às diversas maneiras da imagem-perceptual se constituir segundo a presença de prolongamentos determinantemente afectivos, ativos ou ambos. Há nesses filmes os que “optam” por um enquadramento que veicula um tipo apenas (em construção) de avatar da imagem-movimento, enquanto outros privilegiam um enquadramento que combina traços perceptivos, afectivos e ativos num mesmo quadro, a despeito da primazia de um ou outro traço imagético específico¹⁷³.

Todas as possibilidades que virtualmente o cinema carregava precisavam libertar-se dos impedimentos técnicos e estilísticos. Mesmo os movimentos de câmara sozinhos não seriam capazes de converter o que era potencial em movimento efetivo, pois já encontramos o movimento de panorâmica da câmara em *Circular panorama of electric tower*, filme de 1901 da empresa de Thomas Alva Edison. E ainda antes, há vistas perceptivas tomadas com a câmara em movimento por Alexander Promio, o mais notável operador da casa Lumière, no primeiro *travelling* do cinema com *Panorama du Grand Canal vu d'un bateau* (1896). Ou ainda, *Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train* (1896), creditado a Louis Lumière, um *travelling* com a câmara colocada dentro de um trem mostrando a chegada à estação de Perrache em Lyon, passando por uma ponte sobre o rio.

O que importa é que, sem combinações de unidades independentes num todo fílmico (cortes relacionando planos na montagem) e com reenquadramentos ainda escassos (proporcionados pelo movimento dos móveis enquadrados, como em *Bicycliste*), resta aos esparços prolongamentos perceptivos de afecção e ação nos filmes

¹⁷¹ Ver capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria.*

¹⁷² No capítulo catorze: *Vestígios da imagem-perceptual na imagem-movimento. Segundo aspecto da imagem-perceptual: prolongamentos afectivos e ativos.*

¹⁷³ Ver capítulo catorze: *Vestígios da imagem-perceptual na imagem-movimento. Segundo aspecto da imagem-perceptual: prolongamentos afectivos e ativos.*

de Lumière uma existência em germe, imagens-afecção e imagens-ação em larga medida ainda virtuais. No entanto, são justamente os móveis no interior do quadro (pessoas e objetos) que iniciam os prolongamentos afectivos e ativos que resultarão nos avatares plenamente constituídos da imagem-movimento. Era o que víamos: os movimentos dos elementos em quadro, pessoas e objetos, já liberava o movimento nos filmes de Lumière antes mesmo dos reenquadramentos operados pelos movimentos de câmera e dos cortes que propiciam a montagem, incitando à imagem-percepção nascente aos prolongamentos afetivos e ativos. No entanto, foi todo o conjunto móvel – montagem, mobilidade da câmera e elementos móveis no quadro – que propiciou o pleno desenvolvimento dos avatares da imagem-movimento. Esse desenvolvimento foi gradual, cumulativo e não-cronológico, não havendo como determinar em qual momento ou filme o circuito sensório-motor viria a aparecer plenamente desenvolvido.

De maneira alguma estaríamos diante de um “primitivismo” frente a essas imagens, já que o desenvolvimento do circuito sensório-motor no cinema, por mais que fosse esperado, não era inevitável, sendo, não obstante, uma forte inclinação. O cinema não estava destinado a desenvolver seu circuito sensório-motor e poderia ter trilhado a abstração como veio dominante, acolhido a imagem-tempo bem mais cedo ou mesmo ter desaparecido no nascedouro. Estivemos mapeando o caminho tomado pela imagem-perceptual, sua presença entre as imagens do cinema, sua passagem entre os primeiros filmes e filmes da imagem-movimento. O universo dos filmes do início do cinema – o que inclui Lumière, Edison e Porter – é bastante complexo, indo muito além da imagem-perceptual, todo um cenário bem diferente da posição tradicional de boa parte da crítica do século XX sobre esta produção extremamente heterogênea, identificando ali uma “cena primitiva”, tomando por primitivo o que seria diferente, diverso e bárbaro.

quinze.cinco. Inclinação bárbara e onírica do cinema

Pasolini identificava uma cisão profunda no cinema, cisão esta reveladora de sua natureza intrínseca. O problema consistia, contudo, não apenas em apontar a cisão, mas, principalmente, em determinar o estatuto correspondente a tal divisão entre um cinema clássico e um novo cinema, moderno, caracterizado por Pasolini pela dicotomia entre

um “cinema de prosa” e um “cinema de poesia”¹⁷⁴. É dessa diferenciação, ou mais pormenorizadamente, é pela identificação de um substrato selvagem do cinema, de uma inclinação bárbara, onírica e potente das imagens, enfim, da natureza poética do cinema que ele partirá para chegar às elaborações mais polêmicas, como a da “língua da realidade”, ou a de que o cinema e aquilo que Pasolini entendia por “realidade” seriam a mesma coisa.

Para qualificar o cinema como sendo de prosa ou de poesia, Pasolini buscou aproximá-lo ao estudo da língua e é dessa aproximação que parte sua argumentação. Existe na língua, prossegue Pasolini, um patrimônio comunicativo institucionalizado, seu patrimônio lexical, que permite que as palavras sejam catalogadas e organizadas sistematicamente. Cada falante participa sempre de maneira incompleta da comunidade dos falantes de determinada língua. Esse “dicionário virtual” das palavras de uma língua é a base lexical na qual trabalha o escritor. A situação seria bem diversa no cinema, onde o cineasta precisaria *supor* um dicionário sistematizado de imagens significativas (de *im-signos*, na terminologia pasoliniana), tornando-o *possível* a partir do caos das imagens encontráveis. Só depois de tal operação, o cineasta estaria em uma posição análoga a do escritor, qual seja: tornar cada imagem (presença puramente morfológica) numa expressão individual. Se a operação do escritor é estética, pois trata a palavra de forma singular a partir da historicidade significativa que a palavra possui, a do cineasta teria que ser, em primeiro lugar, linguística (isto é, *supor* uma comunicação entre imagens pelo caráter onírico destas), para só depois ser estética. Esta prática, segundo Pasolini, teria norteado majoritariamente o trabalho dos cineastas até a década de 1960, constituindo a tradição cinematográfica até então como sendo a de um “cinema de prosa”.

Em Pasolini, as imagens, *im-signos*, teriam arquétipos de natureza diversa. Basicamente, ele os divide em dois grupos. O primeiro seria formado pelas imagens da memória e dos sonhos, imagens imediatamente subjetivas, íntimas, o que as tornaria, de pronto, imagens poéticas. Sendo esse um dos mananciais onde o cinema colheria suas próprias imagens, tal fato o dotaria, ou, pelo menos, deveria dotá-lo, de uma inequívoca “tendência expressivamente lírico-subjetiva” (PASOLINI, 1982, p. 142). Mas os *im-*

¹⁷⁴ O texto de referência é *O 'cinema de poesia'*, editado em língua portuguesa na coletânea de textos *Empirismo herege*. Na verdade, Pasolini não nomeava o cinema como “clássico” ou “moderno”. No entanto, a aproximação nos pareceu correta, até por contextualizar o pensamento de Pasolini na “ambiência” de outros grandes pensadores do cinema que com ele, de alguma forma, faziam eco.

signos teriam outros arquétipos que seriam a mímica que acompanha a fala e a realidade tal como captada pelos olhos, arquétipos bem diferentes da memória e do sonho, pois “brutalmente objetivos” (PASOLINI, 1982, p. 142) e informativos, além de funcionais por pertencerem à operação comunicacional entre humanos. É por isso que a primeira operação realizada pelo autor tradicional do cinema (que se pretende “linguística”) não teria a objetividade própria das palavras. Pelo contrário, esse primeiro momento de *poiesis* do cineasta seria basicamente um momento subjetivo, “na medida em que a primeira escolha de imagens possíveis não pode deixar de ser determinada pela visão ideológica e poética que for a do realizador ao mesmo instante” (PASOLINI, 1982, p. 142). Esta seria a natureza dupla das imagens do cinema para Pasolini, “simultaneamente demasiado subjetivo e extremamente objetivo (...). Os dois momentos desta natureza coexistem estreitamente, não são dissociáveis (...)” (PASOLINI, 1982, p. 142).

Mas a tradição que constituiu este cinema, dito de “prosa” por Pasolini, não expressaria a natureza íntima do cinema. O suposto “dicionário cinematográfico” não lidaria com termos abstratos (como as palavras), mas com imagens, sendo estas sempre “concretas”. Por isso, o cinema seria linguagem artística e não racional, e o elemento irracional e onírico do cinema não poderia ser cerceado completamente. Portanto, trata-se de uma “prosa particular e subreptícia, porque o elemento fundamental irracional do cinema é, por outro lado, inelimitável” (PASOLINI, 1982, p. 141). A hegemonia de um “cinema de prosa” teria acontecido porque o cinema foi logo capturado pela indústria de evasão, que viu nele um potencial econômico sem precedentes dado a quantidade de consumidores de filmes ao redor do mundo. O maior trunfo do cinema – ser arte das massas – teria sido também o motivo de seu “desvio”. O comercialismo violentou e escamoteou o próprio cinema, “ou seja: todos os elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível da consciência” (PASOLINI, 1982, p. 141). Sobre esses elementos foi rapidamente construída – a partir de esforços estilísticos e não de uma “gramática” propriamente dita – a “convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua da comunicação da prosa” (PASOLINI, 1982, p. 141). Isso acarretou a redução e o empobrecimento dos *estilemas*, tornados sintagmas (as convenções formais do cinema comercial) em um curto espaço de tempo, exacerbando nas imagens, nos *im-signos*, apenas seu caráter objetivo já, a essa altura, convencional e institucionalizado.

Mas tal hegemonia de um cinema de prosa já não se verificaria em 1965. É neste ano que Pasolini apresenta seu manifesto *O cinema de poesia*¹⁷⁵. O que Pasolini identifica em muitos dos filmes presentes no festival é o ressurgimento, justamente, da tendência eclipsada do cinema, sua vertente “natural”, que o cineasta chama de “cinema de poesia”. Partindo da premissa de que haveria uma “relação particular concreta entre cinema e literatura” (PASOLINI, 1982, p. 143), Pasolini coloca a questão como sendo a da possibilidade de existência de algo como um cinema de poesia, aceitando-se a dupla natureza da literatura cindida entre uma “linguagem de poesia” e uma “linguagem de prosa” diferenciadas e diacrônicas.

A tarefa seria buscar um cinema de poesia para além das imagens mais ou menos poéticas (isto é, líricas) presentes em filmes que fizeram a tradição do cinema de prosa. Sua estratégia para provar a existência de um cinema de poesia o leva a um deslocamento até certo ponto surpreendente, pois substitui a pergunta evidente – “uma língua da poesia é possível no cinema?” – pela questão: “a técnica do discurso indireto livre é possível no cinema?” (PASOLINI, 1982, p. 143). Assim, Pasolini condiciona diretamente a existência de um cinema de poesia não ao lirismo poético contido nas imagens desse ou daquele filme vinculado à tradição da “prosa” cinematográfica, mas aos procedimentos *formais* (isto é, autônomos do conteúdo) de superação do objetivo e do subjetivo cinematográficos identificados em certo estado de discurso indireto livre encontrável em um filme; mais precisamente, em uma *subjetiva indireta livre*. O cinema de poesia seria, então, uma *subjetiva indireta livre cinematográfica*, “onde o verdadeiro protagonista é o estilo” (PASOLINI, 1982, p. 151).

Mas, o que significa tal subjetiva indireta livre? A fortuna crítica do cinema tradicionalmente identifica dois polos da imagem, quer esteja referido ao ponto de vista de um personagem no interior da cena (imagem subjetiva ou câmera subjetiva), quer apresente um ponto de vista que se considere *neutro*, dissociado de qualquer personagem (imagem objetiva ou câmera objetiva); sendo – ainda pela aproximação que Pasolini promove entre o cinema e a linguística – a câmera subjetiva um “discurso direto” no cinema, e a câmera objetiva, um “discurso indireto”. Assim, o estatuto de subjetiva indireta livre da imagem cinematográfica seria, de chofre, algo complicador para a exequibilidade da própria imagem do cinema. Como definir esse estado híbrido

¹⁷⁵ Durante a primeira Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, Itália (AMOROSO, 2002, p. 63).

do discurso indireto livre em termos de cinema? Pasolini tem uma resposta: trata-se “da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 143).

quinze.seis. O cinema de poesia

Apesar de Deleuze discutir o discurso indireto livre (e, com Pasolini, a subjetiva indireta livre) no âmbito da imagem-movimento (1985), seu verdadeiro estatuto está alhures, na imagem-tempo (1990). Trata-se de uma enunciação que faz parte de um enunciado, mas que depende de outro sujeito de enunciação. Em cinema, diz respeito ao momento no qual a fala deixa de fazer ver e de ser vista, não estando mais a serviço da imagem, adquirindo, assim, autonomia: há diferença entre o objeto que se vê e o objeto do qual se fala e evidentemente que tudo isso tem muito a ver com as disposições da imagem-tempo, como a emergência dos cortes irracionais e a indiscernibilidade da imagem-tempo bi-facial (imagem-cristal). Para Deleuze, Pasolini retoma o linguista Bakhtin em sua formulação do discurso indireto livre como diferenciação de dois sujeitos de enunciação, de duas “línguas”¹⁷⁶:

Não há mera mistura entre dois sujeitos da enunciação inteiramente constituídos, dos quais um seria o relator e o outro o relatado. 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. Não há mistura ou média entre dois sujeitos que pertenceriam cada um a um sistema, mas sim diferenciação de dois sujeitos correlatos em um sistema ele próprio heterogêneo. (...) O ato fundamental da linguagem não é mais a ‘metáfora’, na medida que ela homogeneiza o sistema, mas sim o discurso indireto livre, na medida que ele afirma um sistema sempre heterogêneo, distante do equilíbrio (DELEUZE, 1985, p. 97).

O caráter de “rememoração” de um universo subjetivo que não é o do autor no discurso indireto livre faz com que Pasolini tenha que diferenciá-lo do monólogo interior. Ambos evocam uma duplicação do próprio processo de subjetivação vivido pelo autor, propiciando a este, pelo discurso revivido, uma consciência do meio evocado, pertença o autor a este meio ou não.

O monólogo interior é um discurso revivido pelo autor através de uma personagem que é, pelo menos idealmente, da sua classe, da sua geração, da sua situação social; a língua pode ser, portanto, a mesma: a

¹⁷⁶ Deleuze aprofunda a questão no capítulo *Componentes da imagem*, no livro *A imagem-tempo*. Mas o interesse de Deleuze pela questão remonta a *Mil platôs* (capítulo *Postulados da linguística*).

individualização psicológica e objetiva da personagem não é efeito da língua, mas de estilo (PASOLINI, 1982, p. 144)¹⁷⁷.

Será preciso, assim, descobrir qual das duas funções estaria mais próxima de algo como uma subjetiva indireta livre cinematográfica. Mas Pasolini logo descarta o monólogo interior como fundante da subjetiva indireta livre no cinema: “a dimensão abstrata e teórica que está presente no ato evocativo-cognitivo da personagem monologante está ausente” (PASOLINI, 1982, p. 145) das imagens cinematográficas, pois, justamente, faltariam às imagens do cinema a qualidade de “interiorização” e de “abstração” que a palavra tem.

Mas Pasolini admite que a subjetiva indireta livre não corresponde ao “verdadeiro” discurso indireto livre na literatura. O escritor serve-se de algo que realmente existe, sua língua, com toda a gama de diferenciação social que é inerente a ela (os *falares* específicos de uma língua). Desta forma, escrever com o discurso indireto livre é ter a escrita como consciência aguda de pertencimento a um grupo social, a uma classe: o escritor-criador diferencia-se da personagem-criação, pois esta (quando esta) pertence a outra classe que não a sua, compondo sua própria voz com a voz da personagem. Mas a situação no cinema é outra, pois não haveria uma “língua institucional do cinema”:

ou, se houver, será infinita; e o autor tem que uma e outra vez recordar em tão estranha língua o seu próprio vocabulário. Contudo, mesmo neste vocabulário, a língua continua forçosamente a ser interdialeto e internacional: porque os olhos são [fisiologicamente] iguais em toda a parte do mundo. (...) Por conseguinte, quando o realizador [de cinema] mergulhar na sua personagem, e contar uma história ou representar o mundo através dela, não poderá valer-se desse formidável instrumento diferenciante que a língua é por natureza. A sua operação não pode ser linguística, mas estilística. (...) Isso faz com que a ‘Subjetividade Indireta Livre’ no cinema implique, teoricamente pelo menos, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a ‘Subjetiva Indireta Livre’ que instaura uma tradição possível de ‘língua técnica da poesia’ no cinema (PASOLINI, 1982, pp. 145 e 146).

Com o cinema de poesia cada autor teria que contar com personagens “problemáticos”, no limiar do doentio, já que seria dessa forma (mitificadas e anômalas) que apareceriam para o autor tais personagens oriundos de um grupo (classe social,

¹⁷⁷ Evidentemente que Pasolini refere-se ao caráter audiovisual do cinema, isto é, ser imagem e som, desprezando a palavra *no* filme, como em uma narração em *off* em primeira pessoa.

geração etc.) que não o seu. Impregnando o filme com suas “neuroses” e “anomalias”, eles forneceriam ao cineasta a oportunidade de exercer um alto grau de liberdade estética e estilística. Autor e personagem, assim, comporiam duas vias distintas em um mesmo filme: a do cineasta, com suas intervenções formais antirrealistas; e a da subjetiva indireta livre, onde o cineasta se serviria livremente do estado psíquico em desordem do personagem, estado esse que tornar-se-ia dominante no filme (o que Pasolini chama de “mimesis”).

É bom, de fato, que o personagem seja neurótico, para marcar melhor o difícil nascimento de um sujeito no mundo. Mas a câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete (DELEUZE, 1985, p. 98).

Os personagens que povoam o cinema de poesia são vitimados por “algo”, estão estranhamente afetados. As obras de Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci e Michelangelo Antonioni dão a Pasolini a chance de pôr à prova sua hipótese. Sobre os personagens de Godard (lembramos, por exemplo, de Michel de *Acossado* (*À bout de souffle*, 1959); ou de Ferdinand Griffon de *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), diz Pasolini serem “doentes”, mas que “não se encontram em tratamento. São casos gravíssimos, mas vitais, aquém dos limiares da patologia: representam simplesmente a média de um novo tipo antropológico” (PASOLINI, 1982, p. 149). Seria essa a questão de inúmeros outros filmes, como *Uma mulher sob influência* (*A woman under the influence*, 1974), de John Cassavetes, apenas para citar um exemplo dos mais evidentes: Mabel Longhetti tem distúrbios psiquiátricos identificáveis em uma realidade onde possíveis ações pouco contribuiriam: tendo recebido alta, a “estranheza” de seu comportamento funda-se na não aceitação de sua singularidade. Tal predisposição dos personagens do cinema moderno já havia sido identificada no Neorealismo Italiano pela crítica de esquerda, que censurava-os pela falta de objetividade e de clareza de objetivos. E por seu turno, André Bazin (1991 (A)) já identificava nos filmes italianos do período a presença insistente de ligações frágeis entre personagens imersos em situações dispersas – em filmes como *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948) e *Umberto D* (1952), ambos de Vittorio de Sica. Deleuze chega a falar de personagens entregues a estranhas visões, mais videntes que actantes, e que atuariam não sobre uma situação a ser transformada, mas de forma a evidenciar imagens óticas e sonoras puras, isto é, desconectadas de uma ação possível (DELEUZE, 1990).

Em *O deserto vermelho*, Antonioni (...) olha o mundo identificando-se com a sua protagonista neurótica, revivendo os acontecimentos através do olhar dela (que, desta vez, não é gratuitamente que está para lá dos limites clínicos: tendo já sido tentado o suicídio). Através deste mecanismo estilístico, Antonioni produziu o seu momento mais autêntico: pôde, finalmente, representar o mundo visto pelos *seus* olhos, *porque substituiu, em bloco, a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo*: substituição em bloco justificada pela possível analogia das duas visões (PASOLINI, 1982, p. 147).

O que aparece na tela com a subjetiva indireta livre, com o cinema de poesia, é uma imagem híbrida, polimórfica. Por um lado, há a linha de conduta do personagem afetado, cujo estado psíquico domina o filme (a subjetiva indireta livre propriamente dita); por outro lado, o cineasta se servirá desse transe do personagem para compor sua “fala”, num universo onde sua visão se contrapõe à visão do personagem, mas que com ele joga continuamente pelos mais variados procedimentos técnicos em um *pôr-se em evidência* da câmara e uma *auto-exibição* da montagem.

Qual é a diferença fundamental entre esses dois tipos de cinema, o cinema de prosa e o cinema de poesia? O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmara e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmara, sente-se a montagem, e muito (PASOLINI, 1986, p. 104).

Ou seja, movimentos e enquadramentos *anormais* que denunciam a presença de um ponto de vista não compatível com o da percepção natural (*sentir* a câmara: alternância de diferentes objetivas, enquadramentos insistentes e obsedantes, ângulos extraordinários, excesso de zoom, movimentos anormais e paradas de movimento etc.); e procedimentos de montagem que se põem contrariamente às regras de montagem (montagem invisível) do cinema clássico. “É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de ‘fazer sentir a câmara’. (...) consciência-câmera que se tornou autônoma” (DELEUZE, 1985, p. 99): jogo propriamente cinematográfico onde a personagem que age, vê o mundo ao seu redor, enquanto a câmara, por si, vê essa personagem e o mundo onde ela se insere de um ponto de vista diferente dela, e que “pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem” (DELEUZE, 1985, p. 98). Tal liberdade expressiva de tratar os procedimentos do filme no cinema de poesia está alicerçada não em um procedimento “linguístico” por suposição, como teria feito o cinema de prosa ao *supor* um dicionário irrealizável de imagens, mas em uma operação diretamente estilística, em

um “exercício de estilo como inspiração” (PASOLINI, 1982, p. 149) substancialmente formalista (a “forma” como uma espécie de suporte imaterial necessário para os efeitos poéticos de deslocamento).

Seria como uma reflexão da imagem numa consciência de si-câmera. Não importa mais, então, saber se a imagem é objetiva ou subjetiva: se quisermos, ela é semi-subjetiva, mas tal semi-subjetividade não indica mais nada de variável ou de incerto. Não marca mais uma oscilação entre dois pólos, e sim uma imobilização de acordo com uma forma estética superior. (...) A consciência-câmera adquire, então, uma determinação formal elevadíssima (DELEUZE, 1985, p. 101).

De qualquer modo, não há mais unidade do autor, das personagens e do mundo, tal como o monólogo interior garantia. Há formação de um ‘discurso indireto livre’, de uma *visão indireta livre*, que vai de uns aos outros, quer o autor se expresse pela intercessão de uma personagem autônoma, independente, diferente do autor e de qualquer papel fixado por ele, quer a própria personagem aja e fale como se seus próprios gestos e palavras já fossem reportados por um terceiro. (...) Pasolini tinha uma profunda intuição do cinema moderno quando o caracterizava por um deslizamento terreno, quebrando a uniformidade do monólogo interior para substituí-lo pela diversidade, deformidade e alteridade de um discurso indireto livre (DELEUZE, 1990, p. 220).

É assim que Pasolini põe em evidência dois conjuntos diversos do pensamento-cinema: um clássico, o cinema de prosa, e o outro, moderno, o cinema de poesia, ao qual adere – não sem ressalvas, pois identifica nele uma reação da cultura burguesa diante da revolução iminente.

quinze.sete. Inclinação bárbara e onírica do cinema dos inventores do cinema

Contrapondo-se ao antigo cinema clássico – que parecia-lhe ideologicamente anacrônico e razoavelmente desinteressado no alargamento das possibilidades plásticas da imagem cinematográfica –, Pasolini apostava no resurgimento da tendência poética no cinema a partir de uma ambiência polifônica (no entrecruzamento entre as “vozes” do personagem “problemático” e do autor esteticamente “delirante”) e polimórfica (nos procedimentos formais de filmagem e de montagem que denunciavam uma consciência autoral) que tornasse indistinta e mesmo irrelevante a dicotomia entre o objetivo e o subjetivo. A poesia do cinema adviria da tensão e do desequilíbrio constantes desse sistema chamado por Pasolini de “subjetiva indireta livre”, permitindo ao cinema ascender a complexas relações formais a partir de conteúdos e procedimentos oníricos e bárbaros.

Se, por um lado, a poeticidade do cinema sobrevivia nos interstícios do cinema clássico, contida “abaixo do nível da consciência” (PASOLINI, 1982, p. 142), por outro aparecia de maneira pujante no cinema autoral europeu e nos cinemas novos da primeira metade da década de 1960. O cinema de prosa deveria ser superado para que o cinema de poesia ressurgisse fora das convenções “inaturais” de filmagem e de montagem, condições impostas pela necessidade de retorno financeiro dos investidores. Tal necessidade faria com que as produções não tivessem como prescindir dos procedimentos narrativos que facilitavam a conquista de um público indiviso e, no caso das grandes produções americanas, internacional. Assim, seria nas cinematografias pós-neorrealistas que questionavam as formas tradicionais de filmar e pensar o cinema que Pasolini identificava o processo de renascimento das tendências poéticas eclipsadas pela indústria cinematográfica. Embora rejeitasse a abstração no cinema, a proposta pasoliniana caminhava paralela a uma radicalização da postura anticonvencional. Tal oposição ainda não existia na “política dos autores” criada pelos críticos franceses que redescobriam o cinema americano pré e pós-Segunda Guerra Mundial a partir dos diretores ligados aos grandes estúdios e reconhecidos como autores, como Hitchcock e Howard Hawks¹⁷⁸. Mas era plenamente identificável nos filmes desses mesmos críticos que, mais tarde, criariam a Nouvelle Vague, como Jean-Luc Godard e Eric Rohmer, no cinema italiano pós-neorrealista, nos cinemas novos e no próprio trabalho de Pasolini anterior ao manifesto, como *Accattone – desajuste social* (Accattone, 1961), *Mamma Roma* (1962) e *O evangelho segundo São Mateus* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964).

Mas o cinema de poesia estaria condicionado não apenas a uma ruptura a ser levada a cabo em sua época, mas igualmente ao retorno a uma situação anterior, tida como mais elementar e fundamental do cinema, pois “(...) na sua origem o cinema foi uma língua poética” (PASOLINI, 1986, p. 103). Pasolini não define precisamente a que começo refere-se, mas provavelmente tem em mente filmes que escapavam à tradição prosaica “tal como historicamente se formou nos seus primeiros decênios” (PASOLINI,

¹⁷⁸ A bibliografia sobre a “política dos autores” e suas complexas relações com a indústria cinematográfica e a seleção dos diretores (inseridos ou não na indústria) que teriam com sua obra uma relação autoral é incrivelmente extensa, perpassando livros, revistas e artigos, textos avulsos, entrevistas etc. Para uma introdução ao assunto:

BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify.

BAZIN, André... (et al.). *A política dos autores*. Lisboa: Assírio e Alvin.

CHABROL, Claude... (et al.). *La Nouvelle Vague: sus protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones Paidós. Série de entrevistas com Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e François Truffaut realizadas em 1962 (os três primeiros), 1965 (Rohmer) e 1968 (Rivette).

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Ed. Papyrus.

1982, p. 142). No entanto, ao citar *Um cão andaluz*, de Buñuel e Dalí, credita sua qualidade poética não a uma disposição intrínseca à imagem cinematográfica, mas ao “prontuário sinalético do surrealismo”, “contaminada e tornada irreal pelo seu conteúdo, ou seja: pela poética do surrealismo que é uma espécie de conteudismo bastante brutal” (PASOLINI, 1982, p. 142).

Não haveria razão para procurarmos qualquer ancestralidade da subjetiva indireta livre nos filmes do período inicial do cinema. Não há personagens constituídos a partir dos quais se poderia estabelecer uma polifonia, já que o mecanismo sensório-motor ainda por se consolidar impede a constituição de processos de subjetivações para além dos prolongamentos afectivos e ativos incipientes e desiguais presentes na imagem. Temos visto que, sem que sua imagem pudesse rebater-se sobre sujeitos constituídos e sem conexões afectivas que pusessem em causa sentimentos e sonhos, o cinematógrafo manteve uma relação privilegiada e direta com a matéria, tornada virtual no menor circuito ótico de reconhecimento (*A-O*) com sua imagem atual. A questão é que o cinema passou quase que diretamente da objetividade da matéria dos filmes do cinematógrafo às convenções da “prosa cinematográfica” (para usarmos a expressão de Pasolini), perdendo boa parte de sua atmosfera “irreal” em prol de comportamentos que encarnavam sentimentos reconhecíveis e ações bem determinadas geográficas e temporalmente com a constituição da imagem-ação. O “tremor” na imagem atual de *Bicycliste* causado pela matéria realocada à situação de pura potencialidade num plano de imanência, a inadequação causada pela situação fronteira da imagem do filme entre o intervalo de movimento instaurado e a constituição plena do circuito sensório-motor, leva-nos para um território inusitado e efêmero.

Identificávamos no cinema anterior à constituição das convenções do cinema clássico não um período primitivo, mas uma cena bárbara (poética, diria Pasolini), não tanto pelos procedimentos fílmicos tomados de forma mais livre, mas principalmente por uma abertura na imagem de um cinema que ainda não se submetia ao circuito sensório-motor. O barbarismo dos filmes do período vem, justamente, da não correspondência dessas imagens demasiadamente materiais e objetivas (cujos impulsos afectivos e ativos ainda se mantinham desarticulados) com o nosso próprio circuito sensório-motor. Um onirismo tomava *Bicycliste*, impregnava a imagem do cinematógrafo Lumière. No entanto, se não referimo-nos ao sonho é porque o cinematógrafo poria em curso não um relaxamento do circuito sensório-motor, mas uma

gradual tensão temporal da matéria mais ou menos pronunciada conforme o desenvolvimento perceptivo, afectivo e ativo em curso em cada filme, uma imagem ótica que passo a passo, filme a filme, completava seus prolongamentos sensório-motores. Trata-se de um onirismo particular, onirismo não psicológico, onde a matéria convulsiona-se e faz saltar estranhas figuras, meio humanas, meio bestiais, meio “coisas”. *A imagem desses filmes é bárbara porque o circuito sensório-motor encontra-se ali incompleto. No entanto, tal incompletude não se define por aquilo que lhe faltaria ou por pretensas deficiências relacionadas a esta falta, mas pelo onirismo materialista de que tal imagem seria capaz de guardar; poesia própria à matéria, pois a distorce, a torna “irreal”, tremeluzente, inadequada a si mesma, imagem-perceptual.* Este cinema dos primeiros filmes, sua imagem-perceptual, é passagem entre o nosso próprio circuito sensório-motor e a matéria bruta, é porta que se abre para os dois lados e que nos conecta ao fora da natureza, à alucinação de um universo não humano. Suas imagens nos desafiam, seus tremores continuam nos desafiando mais de cem anos após surgirem, pois a matéria será sempre onírica para o que dela se apartou.

quinze.oito. Onirismo em Méliès

Nenhuma outra obra dos primeiros decênios do cinema é tão associada à atmosfera onírica quanto a de Georges Méliès¹⁷⁹. Vejamos, então, alguns aspectos desse onirismo. Prestidigitador e ilusionista antes de enveredar-se pelo cinema, Georges Méliès atualizava os truques de palco nos efeitos de súbito aparecimento e desaparecimento de objetos em cena. *Le diable noir* (1905) apresenta um esquete bem simples num único quadro: um hóspede entra em seu quarto de hotel sem saber que um diabo já o ocupa. Para assustar o hóspede e demovê-lo de permanecer no quarto, o diabo materializa e desmaterializa os móveis, ou troca-os de lugar. E compõe séries de objetos por multiplicação de uma matriz, como a mesa que é duplicada e, principalmente, as duas séries das cadeiras: a que avança sobre o hóspede, surgindo uma após a outra em perseguição, e a série das rematerializações que impede que a primeira cadeira seja deslocada de sua posição original. O filme se constrói ao redor da dicotomia

¹⁷⁹ Evidentemente, Méliès compunha seu universo cinematográfico a partir de múltiplas referências culturais. “A iconografia de Méliès, por exemplo, hoje tão estanha aos nossos olhos viciados pelo realismo do espetáculo cinematográfico, deriva diretamente das gravuras populares, das imagens de Épinal, de modelos iconográficos não europeus e de toda a tradição pictórica popular da Idade Média, donde a estilização e o grafismo *naïf*, o desprezo total pelas convenções da perspectiva renascentista e pelas regras do naturalismo plástico” (MACHADO, 2011, p. 76).

materialização/desmaterialização, reveladora de um onirismo da matéria que, antes do cinema, só era possível enquanto ilusão pelas mãos dos mágicos. Em *Le diable noir* a percepção do espectador não é ludibriada, é a matéria que é distorcida.

Por vezes, o par materialização/desmaterialização é acompanhado pela refuncionalização de partes da matéria, como em *Le mélomane* (1903), onde a cabeça autodecapitada do regente é a matriz material das notas musicais, ressurgindo novamente sobre o pescoço do maestro para que volte a ser utilizada em outra nota musical. E se o diabo em *Le diable noir* surge e desaparece da mesma forma que as cadeiras, coisificado, também as cabeças-notas musicais de *Le mélomane* se refuncionalizam como “coisas”. Invocando um personagem sobrenatural ou criando uma impossibilidade física ou fisiológica, temos nesses filmes não a realização de sonhos, mas de fantasismos materiais. Mesmo que a ordem estabelecida seja impossível ou inverossímil segundo coordenadas “realistas”, mesmo assim é sobre a matéria, sobre o jogo fantasioso de aparições e desaparecimentos da matéria que esses filmes tratam.

Era comum que Méliès trabalhasse com o personagem do diabo¹⁸⁰. Mais brincalhão do que propriamente cruel, oriundo de um universo para além do mundo dos vivos, o diabo em *Le diable noir* é, não obstante, bastante ágil, não para de saltar e agitar-se, sendo mais simiesco do que diabólico. Caminha um pouco curvado, ostenta um rabo animalesco e tem como interesse principal dormir na cama do quarto, desaparecendo quando percebe que pessoas se aproximam da porta de entrada. O hóspede não parece ficar intimidado em momento algum com sua presença, enxotando-o com uma vassoura como se fosse realmente mais animal do que sobrenatural. Mas é o diabo que se esconde por trás de cada materialização e desmaterialização de objetos no quarto, objetos que, por sua ação direta, adquirem uma estranha “vida” não sensório-motora.

Há semelhanças no movimento animalizado do diabo de *Le diable noir* e na forma como os selenitas movimentam-se por pequenos saltos em *Le voyage dans la Lune* (1902). Méliès nos mostra neste filme de dezesseis quadros a viagem dos humanos à Lua, dos preparativos ao retorno à Terra. Na Lua, encontram um povo hostil e após

¹⁸⁰ Um rápido levantamento de filmes de Méliès no site de referência IMDb <<http://www.imdb.com/name/nm0617588/>> revela dez obras cujos títulos citam o diabo: *Un petit diable* (1896), *Le manoir du diable* (1896), *Le diable au couvent* (1899), *L'île du diable* (1899), *La grotte du diable* (1898), *Le diable géant ou le miracle de la madonne* (1901), *Les filles du diable* (1903), *La planche du diable* (1904), *Le diable noir* (1905) e *Les quatre cents farces du diable* (1906).

uma fuga atribulada, os viajantes voltam à Terra onde são recebidos como heróis. Os selenitas não têm poder sobrenatural sobre a matéria como o diabo de *Le diable noir*, mas habitam o subsolo da Lua, proliferam dele. Se a matéria viva surge como que brotando das rochas em *Le voyage dans la Lune*, também o inanimado – como em *Le diable noir* – adquire vida. A matéria da qual é feita a Lua em *Le voyage dans la Lune* sugere-nos tratar-se de um organismo: a paisagem lunar parece contorcer-se, tem textura e forma orgânicas, tanto quanto o interior do satélite, em parte cavernoso, em parte órgão de um grande animal. Já na chegada do foguete que traz os viajantes, a imagem da Lua entre nuvens transforma-se num rosto, suas crateras tomando a forma de feições humanas (imagem afectiva). A imensa Lua rostificada não é exceção no universo do filme já que os viajantes sonham com estrelas rostificadas e seres antropomorfizados habitando os astros, num hibridismo entre a matéria acentrada e a matéria viva.

Os viajantes espaciais de *Le voyage dans la Lune* são figuras fronteiriças entre o cientista e o mago. Vestem-se e comportam-se como místicos, mas a aventura é claramente uma empresa tecnocientífica, resultado das conquistas da sociedade industrial. A viagem se dá a bordo de um foguete impulsionado por um canhão, e um dos episódios do filme é a sua construção numa fábrica localizada numa cidade cujo perfil é dominado por altas chaminés. Também no irônico *L'éclipse du soleil en pleine Lune* (1907) o homem de ciência – aqui, um professor que tenta ministrar uma aula para uma turma agitada – está caracterizado como um mago e a arquitetura da sala de aula, de inspiração gótica, remete-nos ao período medieval. O tema do cientista-mago que observa a Lua já havia sido trabalhado por Méliès em *La Lune à un mètre* (1898), filme composto por apenas um quadro e várias materializações e desmaterializações, incluindo de uma Lua voraz que entra no interior do observatório e de um diabo negro. Certo, haveria como argumentar que Méliès procurava primordialmente o aspecto mágico e que o ambiente industrial seria o elemento incontornável da época de produção de seus filmes, bem anterior à eclosão da Primeira Guerra Mundial, quando ainda havia grande confiança no progresso da ciência e da tecnologia como propiciadoras de bem estar social e desenvolvimento humano. De toda forma, tal caracterização híbrida, entre o cientificismo e a fantasia, foi uma escolha de Méliès. Poderia não ter sido. Em um filme de 1910, *A trip to Mars*, Thomas Edison retoma o tema da viagem ao espaço sideral, mas sem recorrer à magia ou à tecnologia: um pesquisador descobre em seu laboratório a “gravidade reversa” pela combinação de

duas substâncias diferentes e, aplicando-as sobre si próprio, flutua pelo espaço até o planeta Marte. Mas não passa despercebido que as duas imagens invocadas por Méliès, a do cientista (astrônomo ou físico que pesquisa os astros para compreender sua mecânica ou empreender uma viagem) e a do mago (cuja ambição é controlar o “mundo físico” por meio de procedimentos místicos), se unem numa mesma figura vivamente interessada na constituição do universo, na conformação da matéria.

Méliès atualiza o sentido de materialização (e desmaterialização) presente em *Le diable noir* para *L'éclipse du soleil en pleine Lune*, potencializando-o com uma noção de fertilização cósmica, descobrindo na ordem natural do universo, em seus fenômenos, movimentos correlatos aos movimentos sexuais dos vivos. No filme, o eclipse solar é a consumação de um ato sexual entre o Sol e a Lua, ambos compostos com feições humanas que expressam sucessivamente atração, desejo e satisfação sexual. O transcurso sexual dos dois astros é acompanhado pelo professor e por seus alunos com telescópios. O ato fecunda o universo. Surge Vênus, a deusa romana do amor, os planetas-deuses Marte e Saturno que disputam a atenção de uma Lua-mulher e muitas estrelas acompanhadas de figuras humanas de ambos os sexos. Toda essa voluptuosidade celeste excita o professor que acaba por cair da janela, direto num barril com água. A translucidez da matéria obtida pela fusão de várias imagens num só quadro, como no desfile dos astros e, principalmente, na chuva de mulheres-meteoros, exacerba a sensualidade dos corpos, híbridos de pessoas, deuses e astros. O recurso aparece em diversos filmes de Méliès, como na imagem transparente das almas das pessoas colocadas no caldeirão por dois diabos no filme de um quadro *Le chaudron infernal* (1903). Mas em *L'éclipse du soleil en pleine Lune* o recurso atinge um alto grau de complexidade, chegando a subverter a divisão de quadros do filme, pois as muitas fusões já não permitem mais diferenciá-los. Para além do seu conteúdo manifesto, o filme leva os elementos do cenário, as pessoas e os objetos filmados por Méliès a perderem seus contornos, a se fundirem com os grafismos, dotando a imagem de um “irreal”, de uma notável distorção que nubla os limites entre os objetos.

quinze.nove. O acaso, *Barque sortant du port*

Méliès filmava em estúdio, elaborava cenários estilizados e trabalhava com “roteiros” bem definidos e “atores” contratados, compondo uma pequena indústria cinematográfica ao redor de si que suportava a produção ininterrupta de filmes

(afirmando ter realizado mais de 500 filmes em 18 anos de produção) (SADOUL, 1983). É claramente discernível em Méliès um desejo de anular a incursão do acaso e de controlar ao máximo a fatura final do trabalho, o que poderia fazer com que o onirismo materialista elementar da imagem-perceptual que procuramos identificar em suas obras fosse creditado à narração fantasiosa, que era sua marca. De fato, há um momento no qual as camadas começam a se superpor até o ponto de elementos díspares se confundirem numa mesma imagem indivisa.

Falávamos de uma inadequação da matéria a si mesma como a marca da virtualização da matéria posta em curso pelos filmes de Lumière. Este é o legado veemente que seus filmes entregariam ao cinema, que se organizaria pela recomposição espacio-temporal, por novas conexões de espaço e de tempo; pela perda da tridimensionalidade da matéria em prol da planaridade da tela e da reconquista da tridimensionalidade com a profundidade de campo; pela combinação de diferentes pontos de vista claramente atribuíveis ou não a um ou mais observadores; pelas relações de réplica imediata ou de disjunções entre imagem e som; pelas elipses e condensações, continuidades e descontinuidades; pelos efeitos visuais que caracterizam as imagens audiovisuais como acelerações, desacelerações, fusões etc. Enfim, todo um repertório que afasta ao mesmo tempo em que reconecta o cinema à matéria enquanto movimento do universo maquínico. O barbarismo e o materialismo onírico são apenas mais evidentes em *Bicycliste* do que em *Démolition d'un mur*, e, de toda forma, bem menos escamoteados do que nos filmes onde o estilo fantasista de Méliès já se encontra consolidado. Por isso insistíamos com *Bicycliste*, onde a imagem-perceptual, o tremor “invisível” da imagem materialista do cinema evidencia-se de forma candente. Mas poderíamos ter direcionado tais questões para outros filmes de Lumière, como *Barque sortant du port* (1895), onde o acaso imiscuiu-se fortemente na imagem.

De uma forma mais ampla, definimos o “acaso” como a irrupção de contingências alheias ao que havia sido deliberadamente imaginado pelo autor para a obra/evento de arte, sendo tais contingências incluídas na obra/evento de arte por sua vontade (isto é, programado, como o burburinho da plateia em *4'33''* de John Cage) ou a sua revelia, mas mesmo assim sendo incorporadas por ele à obra (extemporâneo, como em *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, de Marcel Duchamp)¹⁸¹. Há

¹⁸¹ *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, também conhecida por *O grande vidro*. A obra tem uma trajetória modelar a esse respeito. Desenvolvida desde 1915, foi finalizada por Duchamp em 1923 e

níveis diferentes de acaso que interfeririam na *poiesis* da obra/evento. Por seu turno, sempre coube ao cinema uma cota de acaso, de elementos aleatórios ou casualísticos que determinariam aquilo que Noël Burch chamava de “funções do acaso”. Burch defende que o “mundo das contingências vividas” (BURCH, 1992, p. 141) deveria ser utilizado estruturalmente, comparando seja no momento de realização da obra/evento enquanto dado contingente (numa *performance*, num concerto musical etc.), ou mesmo incluído como parte do processo de trabalho (como na pintura de Jackson Pollock)¹⁸². De qualquer forma, seria inimaginável considerar uma obra/evento de arte (o que inclui o filme) absolutamente livre do acaso, ou que, de forma inversa, fosse completamente tributária dele.

Víamos como Bergson já chamava a atenção para a posição do vivo (imagem subjetiva) em meio ao mundo material (imagens objetivas). Para além da previsibilidade do mundo material regido pelas leis imutáveis da natureza – onde toda ação tem como resposta uma reação imediata –, o vivo, conjunto sensório-motor, estabelece um hiato afectivo (temporalidade no interior da matéria) entre a percepção e a ação, tornando a reação mediata. É a própria passagem entre os dois regimes de imagens: do universo acentrado das imagens objetivas ao ser vivo, centro de indeterminação, de reação indeterminada a partir do nebuloso campo de afecções que ocupa o intervalo entre a percepção e a ação (BERGSON, 1990). É nesse sentido que podemos identificar toda uma casualística na atuação do operador do cinematógrafo, centro de indeterminação, ou, de forma mais específica, agente de indeterminação que atua segundo a casualística própria ao vivo. Mas o acaso não incidiria apenas quanto às condições do operador da câmera, mas igualmente nas disposições técnicas – um equipamento que funciona de maneira inesperada, por exemplo – ou nas condições externas, como a situação do clima no momento da filmagem.

Burch identifica no acaso um elemento incontornável do cinema. O acaso “está, e sempre esteve, inteiramente em casa no cinema. Os cineastas tiveram que aceitá-lo, de

exposta pela primeira vez em 1926, quando sofre um acidente, tendo sido trincada a grande placa de vidro que a compõe. Duchamp não rechaça o ocorrido, pelo contrário, incorpora o vidro quebrado como parte constituinte da obra.

¹⁸² Apesar de seu partido em prol da incorporação do acaso no cinema, Burch não vê o conceito de “obra aberta” (ECO, 2001) como praticável no cinema de então. *Práxis do cinema* veio a público pela primeira vez em 1969, talvez por isso Burch não o considere como particularmente afeito ao cinema, situação que se modifica completamente com o aparecimento, no âmbito do audiovisual, de vertentes como o Live Cinema. “Se no cinema as ligações com o verdadeiro acaso podem ser proveitosas, a forma aberta é hoje totalmente irrelevante [no cinema] perto de seus verdadeiros problemas” (BURCH, 1992, pp. 144 e 145).

qualquer jeito, desde o início” (BURCH, 1992, p. 135). É o que podemos verificar em *Barque sortant du port*. Uma pequena embarcação entra na parte de baixo da tela, da direita para a esquerda, em primeiro plano, dirigindo-se para o fundo do quadro. Em seu interior estão dois remadores e um homem sentado na parte de trás. Mais ao fundo, aproximadamente na metade do quadro, à direita, encontra-se a parte final do píer sobre o qual estão duas mulheres e duas crianças que observam a passagem do barco. Vê-se o reflexo do sol logo abaixo do píer, sugerindo bom tempo. As mulheres chamam a atenção das crianças para a passagem da embarcação e uma delas faz um pequeno aceno para os homens. Com a chegada do barco ao mar aberto, elas perdem o interesse. A maneira como o enquadramento foi montado e a evolução da cena até aqui nos sugerem que a ideia inicial seria registrar a saída da pequena embarcação das águas do porto, circundando o píer até desaparecer de quadro à direita. Mas algo subitamente acontece. A condição do mar surpreende os tripulantes do barco, preso entre as águas calmas da enseada e a forte correnteza do mar aberto. Eles tentam avançar, mas são impedidos pelas ondas que empurram a embarcação para trás, que resistem ao empenho redobrado dos remadores. Até que os tripulantes perdem o domínio do barco e uma onda mais potente apanha-o de lado, quase virando-o. Algo saíra do controle, talvez por um erro de cálculo sobre as condições do mar ou pela supervalorização da força dos remadores.

Quando o barco é ameaçado pelas ondas, os homens precisam esforçar-se ainda mais para controlá-lo; e para responder ao desafio de um momento não programado, eles encararam a situação com o mesmo espírito. O imprevisível não só emergiu do fundo para ocupar a maior porção do quadro; ele também estendeu seu domínio sobre o cerne do filme (VAUGHAN, 2013, p. 65 – *tradução nossa*)¹⁸³.

O inesperado imiscui-se completamente na atmosfera de *Barque sortant du port*, fazendo com que a filmagem tome um rumo inaudito, diferente do que havia sido planejado. A notabilidade desse filme está, precisamente, na irrupção desse acaso, na força imprevista e demasiada do mar frente ao esforço humano tornado inútil, mas não menos candente. O acaso sempre acompanhou a história das formas e expressões humanas, desafiando o demiurgo criador de universos artísticos. Porém, com o cinema, pelo evidente materialismo das imagens do cinematógrafo, sua incursão reveste-se de uma inédita marca luminosa, um registro de luz ainda mais perturbador do que, por exemplo, a interrupção da cena teatral, pois o registro dessa incursão permanece

¹⁸³ “When the boat is threatened by the waves, the men must apply their efforts to controlling it; and, by responding to the challenge of the spontaneous moment, they become integrated into its spontaneity. The unpredictable has not only emerged from the background to occupy the greater portion of the frame; it has also taken sway over the principals” (VAUGHAN, 2013, p. 65).

verificável cada vez que assistimos novamente ao filme. A matéria, as imagens que compõem o universo dominam o filme em última instância, recriam-se enquanto novas conexões de espaço e de tempo, mesmo na realidade controlada dos filmes de Méliès. Por outro lado, essa mesma matéria encontra-se virtualizada, fazendo a vez da memória nas imagens por demais recentes do cinematógrafo.

Mas sendo uma incursão do acaso sem precedentes nas artes, ela teve que assumir um caráter de ameaça não apenas para os ‘atores’, mas igualmente para a própria ideia de uma comunicação controlada, buscada, obediente. E, inversamente, desde que a ideia de comunicação tornou-se inseparável da pretensão de desejar controlar, essa incursão pareceu ser um verdadeiro duplo recuo do mundo para o interior de sua própria imagem, uma negação da ordem de um sistema codificado (VAUGHAN, 2013, p. 65 – *tradução nossa*)¹⁸⁴.

Mais até do que em *Bicycliste*, o barbarismo pré-circuito sensório-motor da imagem do cinematógrafo ganha contornos ainda mais pronunciados em *Barque sortant du port*, cujo onirismo material é ressaltado pela incursão casual e não programada do universo material em constante movimento, da luz, da matéria na película. É quando o onirismo da imagem-perceptual do início do cinema, fronteira entre a física cotidiana dos objetos mais concretos e próximos e a revelação do movimento pelo retraimento da matéria virtualizada, mostra-se como um pesadelo não psicológico, mar convulso que ameaça engolfar tanto a embarcação quanto seus tripulantes como se estes fossem objetos ou, de forma inversa, como se o próprio mar fosse um imenso ser que só revelou estar vivo após o pequeno barco tentar subir sobre seu dorso. Tal imagem não presta tributo ao sonho, nem mesmo ao mundo sobrenatural (apesar dos vários diabos na obra de Méliès, personagem em si mesmo fronteiro, não exatamente vivo e além do humano), mas ao despertar da matéria, ao seu avanço (imagem materialista) e retraimento (virtualidade da matéria na imagem-perceptual) pela gradual, cumulativa e não-cronológica constituição do circuito sensório-motor no cinema.

¹⁸⁴ “But such an invasion of the spontaneous into the human arts, being unprecedented, must have assumed the character of a threat not only to the ‘performers’ but to the whole idea of controlled, willed, obedient communication. And conversely, since the idea of communication had in the past been inseparable from the assumption of willed control, this invasion must have seemed a veritable doubling-back of the world into its own imagery, a denial of the order of a coded system” (VAUGHAN, 2013, p. 65).

CAPÍTULO DEZESSEIS**IMAGEM-MOVIMENTO RESSALTADA, PAISAGEM E IMANÊNCIA DO CINEMA. QUARTO ASPECTO DA IMAGEM-PERCEPTUAL: NÃO-REALISTA E NÃO-REPRESENTACIONAL****dezesseis.um. Semiótica da *physis* e semiótica da *noésis***

Vimos¹⁸⁵ que os dois regimes de imagens do cinema comporiam a semiótica pura, isto é, a semiótica depurada dos condicionantes linguísticos presentes na semiologia, na semiologia do cinema e, segundo Deleuze, mesmo na semiótica de Peirce (os interpretantes do sistema sígnico peirciano). Para a semiologia, o cinema é uma linguagem, e uma linguagem de considerável importância; mas o que continua

¹⁸⁵ No capítulo onze: *Campo transcendental. Virtualidade não representacional da imagem-movimento.*

sendo o primordial nessa ciência dos signos aplicada sobre o cinema é a língua, que empresta seus parâmetros positivos (o que é adaptável às outras linguagens) e negativos (o que não é adaptável às outras linguagens) para todas as linguagens. A semiologia do cinema substitui a imagem cinematográfica pelo enunciado, fazendo do cinema algo assimilável por analogia não a uma língua, mas a uma linguagem – a rede de analogias onde a representação se faz (entre a imagem cinematográfica e seu modelo linguístico) sobre uma semelhança baseada em uma impressão de realidade.

Para Deleuze, pelo contrário, o cinema, não tendo como parâmetro nenhuma língua ou linguagem, é o lugar privilegiado de uma semiótica sem o concurso de disposições languageiras. O cinema é a semiótica da *physis* (sua primeira dimensão, da imagem-movimento em seu aspecto virtual) e a semiótica da *noésis* (a semiótica do ato de pensamento, sua segunda dimensão, da imagem-tempo). Mas a não representatividade da imagem-movimento, sua virtualidade, é uma questão de direito, já que sua atualização se dá em um campo representacional pela emergência do esquema sensório-motor, talvez um pouco como a diferenciação entre a *langue/cinema* e a *parole/filme* em Pasolini, a *langue* constituindo-se em um puro virtual. Mas Pasolini se serve em demasia dos termos da linguística¹⁸⁶, o que torna qualquer aproximação com o projeto deleuziano algo que precisa ser realizado com muito cuidado.

De qualquer maneira, não é fácil desmontar o esquema sensório-motor, desfazer as imagens-ação e se lançar no regime da variação universal anterior a qualquer intervalo para lá encontrar a virtualidade da imagem-movimento. O regime da variação universal da imagem-movimento, por certo, nada tem de representacional, é o agenciamento das imagens-percepção desconectadas da ação. Esse foi o projeto de Vertov¹⁸⁷, ao qual poderíamos acrescentar que o que ele apresenta em seus filmes, pelos menos nos momentos de interação constante da matéria sobre si mesma, seria a própria modulação da coisa, da matéria, da imagem em constante reposição no tempo – os objetos de Pasolini que, subitamente, ganhassem o filme em um momento de rebatimento direto da *langue/cinema* sobre a *parole/filme*. É a imagem que, tornada signo, não pararia de remeter a todas as outras imagens do universo em uma cadeia interminável.

dezesseis.dois. Importância da imagem-movimento

¹⁸⁶ Ver o capítulo oito: *Materialidade do cinema. Semiologia geral da realidade por Pasolini*.

¹⁸⁷ Ver o capítulo três: *Imagem em Bergson. Imagens do cinema*.

No primeiro parágrafo do *Prólogo à Imagem-movimento*, Deleuze define seu projeto geral sobre o cinema como uma taxionomia das imagens e dos signos cinematográficos (DELEUZE, 1985). Parece-nos que é realmente disso que os dois livros do cinema tratam: como as imagens e os signos combinam-se no cinema em prol da criação de pensamento que, ao final, tenderia mesmo a substituir as próprias imagens. A proposta passa por um reordenamento de todo o cinema por esse crivo. No entanto, Roberto Machado não considera a questão dos signos como essencial para os livros do cinema de Deleuze (MACHADO, 2009, pp. 255 e 256 – *nota de pé de página*). Evidentemente que a própria constituição de nosso estudo parte do pressuposto contrário, ou seja, que uma abordagem pela imagem e pelo signo seria fundamental para a leitura de *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*.

Para Machado, há uma inequívoca opção de Deleuze pelo cinema da imagem-tempo; as imagens disjuntivas, os cortes irracionais, etc., remeteriam fortemente à filosofia de Deleuze, à crítica à representação e constituição de um pensamento pela diferença em detrimento da identidade. Machado dá cinco motivos para defender sua posição: o elogio à mutação cinematográfica (e metafísica) do ideal de verdade no cinema em Orson Welles; a importância dada ao rompimento do esquema sensorio-motor e ascensão das imagens óticas e sonoras puras com o Neorealismo Italiano; a determinação da imagem-tempo como mais afeita à natureza do cinema; o estabelecimento de correlações entre *cinema clássico/regime orgânico/todo aberto* e entre *cinema moderno/regime cristalino (vida não orgânica)/o fora*, com suas respectivas narrações, descrições e narrativas, sendo que a filosofia de Deleuze participa com decisão do segundo bloco; e (motivo considerado mais evidente) a relação entre *cinema clássico/associação* e entre *cinema moderno/interstício* (o “entre” as imagens que conjuga o cinema do “um”, o “e” que abjura o cinema do “ser = é”) (MACHADO, 2009, pp. 295 e 296).

Considerando as razões dadas por Machado para a opção de Deleuze pela imagem-tempo, poderíamos incluir a própria atualização dos signos da imagem-movimento, necessariamente uma atualização representacional, como mais um motivo. Só a imagem-tempo daria curso aos signos não representacionais: na imagem-cristal, onde as imagens e os signos não parariam de remeter um ao outro, onde a indiscernibilidade e a intercambialidade entre o atual e o virtual não deixariam as identidades se fixarem, é que o cinema retornaria como simulacro, como imagem

maldita que anularia a hierarquia entre modelos e cópias da imagem atual/representacional na imagem-movimento. Atual e virtual diriam respeito, no cinema, à relação com o tempo, e, igualmente, à relação sígnica e imagética¹⁸⁸.

Pareceu-nos que tal opção em favor da imagem-tempo em detrimento da imagem-movimento, se evidente, não caracteriza, por outro lado, uma inferioridade da segunda, da mesma forma que não há uma “inferioridade” entre uma filosofia representacional e uma filosofia da diferença. São refregas no interior do pensamento, atritos contínuos entre argumentos inconciliáveis de filosofia que se opõem; idades diferentes do pensamento, às quais corresponderiam duas idades diferentes do cinema – “idade” entendida menos no sentido cronológico do que no de potências concomitantes (ou não) e oponíveis. Mas há também uma questão interior à imagem-movimento, e que só a ela diz respeito, que é proporcionar o surgimento intervalar do cinema. Mesmo que o movimento aberrante tenha sido neutralizado e normalizado no início e que a apresentação direta do tempo tenha sido anulada em prol da construção “formal” das imagens sensório-motoras (percepção, afecção e ação) – pois o tempo direto não precisaria esperar a Segunda Grande Guerra para irromper – a imagem-movimento intervalar é o cinema em seu aparecimento em um plano de imanência. E pela imagem-movimento é que se poderia descer à variação universal das imagens (Dziga Vertov). Tais processos se dão *na* imagem-movimento, *pela* imagem-movimento.

dezesseis.três. A paisagem na pintura e o cinema

O fundo da imagem é a paisagem; e os primeiros filmes de Lumière trazem fundos paisagísticos donde surgem os elementos móveis que povoarão o cinema. Mas, como pensar a paisagem nesse início do cinema? Em seu texto *Sobre a paisagem* (1988)¹⁸⁹, Rainer Maria Rilke distingue três fases distintas da pintura ocidental. Em primeiro lugar, Rilke descobre na pintura da antiguidade um tratamento da figura humana que a faz constituinte do cenário natural: enquanto o fundo da composição era definido apenas por traços simples correspondentes a conjuntos de cifras, os corpos nus

¹⁸⁸ Para Machado, a relação entre o atual e o virtual nos livros do cinema de Deleuze se daria primordialmente em referência ao tempo: “se virtual e atual são conceitos fundamentais da filosofia de Deleuze, a ponto de estarem presentes em todos os seus livros, em sua reflexão sobre o cinema ele os explicita pela relação com o tempo, ou pelo conceito de tempo tal como formula servindo-se mais uma vez de Bergson” (MACHADO, 2009, p. 277).

¹⁸⁹ Desconhecemos edição publicada em português desse texto. Há a tradução (não publicada) para o português de Alberto Tibaji (1988) e uma edição francesa com tradução de Maurice Betz (1942).

apareciam tal como árvores ou arbustos, como elementos paisagísticos. Eram sociedades onde se cultivava o corpo como ainda se cultivava a terra, e onde sua posse se dava da forma como se possuía a própria terra. Só a beleza do corpo teria a força necessária para capturar o foco do olhar e todo o resto se organizava ao redor e a partir do corpo humano. Era o tempo das primeiras civilizações e o homem era novo para ele próprio. A paisagem, mesmo que inóspita, abrigava seu corpo, formava sobre ele uma habitação, compondo-se como estradas, praças, estádios, altares. O elemento paisagístico era visto como passagem para o homem, ou habitado por seus reflexos divinos: se a montanha se fazia presente, era porque lá moravam seus deuses – fosse inabitada, não lhe seria dedicada atenção alguma. O cenário natural valeria, assim, na medida de sua assimilação ao humano, mesmo se intermináveis perigos espreitassem os que ali entravam. Vazio e inerte, o cenário natural os esperava, apagando-se para dar lugar aos homens quando chegassem. Por todo lugar, via-se o *humano como paisagem*.

Ainda segundo Rilke, o panorama mudaria com o advento da arte cristã. Esta teria afastado os homens da relação direta com seus corpos sem, contudo, aproximá-los do cenário natural. Os corpos nus saíram de cena, escondidos sob as roupas, e a terra abandonou sua qualidade telúrica; ambos tornaram-se caracteres, frases – *humano e paisagem apartados*. O elemento paisagístico na arte cristã era uma simulação do céu ou a continuação do inferno, de acordo com a forma como aparecia. Mas, diferentemente da pintura da antiguidade, com a arte cristã começava-se a ver a própria paisagem, pois, desmaterializados pelo pecado, privados de seus corpos, os homens tornavam-se seres “finos e transparentes”. O cenário natural aparecia-lhes como realidade efêmera, simultaneamente sob o céu e sobre o inferno. Céu, terra e inferno: a paisagem tomava, então, a feição de uma cisão tripartite.

No entanto, prossegue Rilke, em algumas realizações (na pintura primitiva italiana, por exemplo) o cenário natural teria adquirido certa autonomia, pois pintado com eloquência, dedicação e sentimento de descoberta. Tal celebração se dava em concomitância com o investimento sobre a paisagem do paraíso, pois, se o céu era louvado, o era pela expressão de uma feição paisagística terrena próxima ao paradisíaco, envolvendo as figuras santas, descobrindo, por essa via, a opulência e a beleza imanentes da natureza. O cenário natural pintado dessa forma tornava-se parábola da alegria e da piedade humanas, tornava-se arte. Teria sido esta a aventura de Leonardo da Vinci: seus cenários expressam seus saberes; e suas experiências, uma profundidade e

uma tristeza “quase indizíveis”. Suas paisagens, diz-nos Rilke, eram plenas, ao mesmo tempo voz pessoal e natureza em devir ainda desconhecida ao humano, como no fundo do quadro na *Mona Lisa Del Giocondo*.

Uma nova relação, assim, nasceria entre a pintura e a sua tradição paisagística, ressalta Rilke, como uma passagem para uma arte autônoma, uma “arte da paisagem” pressentida por Leonardo. O cenário natural precisava ser visto como algo longínquo, diferente de nós, apartado do mundo humano, realizando-se em si mesmo, para, só assim, em sua indiferença e hostilidade, ser uma força libertadora do destino humano, atuando como parábola desse destino. O agora frágil homem encontrava-se frente à natureza perene e agigantada, e por sentir-se carente ao comparar-se ao mundo natural acabou por empurrar a pintura da paisagem para uma nova fase: ela agora valeria por si mesma; o fundo, então, ganha a cena, é toda a pintura, oceanos, montanhas etc. O ser humano se ausenta dessa pintura, o *pathos* propriamente humano se dissolve e o cenário natural ganha total independência. E quando o ser humano passa a participar dessa ambiência – pastor com seu rebanho, camponês em seu mundo rural – seria como um elemento a mais entre os outros elementos do fundo da imagem, subsumido na natureza e não mais como o seu centro (como na pintura da antiguidade). A paisagem, agora, tornou-se *paisagem em si*.

Haveria qualquer coisa de similar na periodização proposta por Rilke (para a pintura) à classificação das imagens elementares da imagem-movimento como definidas por Gilles Deleuze para o cinema. Antes de transitar pela imagem-tempo (1990), Deleuze passa todo o primeiro tomo de sua tese (1985) caracterizando a imagem-movimento. Acompanhamos como Deleuze – recorrendo ao Bergson de *Matéria e memória* (1990) – identifica no cinema o mesmo maquinismo universal criador da vida no plano material inanimado¹⁹⁰. Para Bergson, a matéria é imagem; e o movimento não seria uma qualidade da matéria (ou da imagem, é a mesma coisa), mas a própria matéria. Com Bergson, a imagem ganha amplitude material, se afastando de suas conexões representacionais que a punham como substituta despotencializada de seu modelo, pois é desfeita a antiga hierarquia entre o objeto e sua representação.

Também vimos que a questão da vida é cara a Bergson. A vida se definiria – sempre em *Matéria e memória* – pela interrupção do movimento sem fim da matéria, ou, de outra forma, pela revelação da luz por um anteparo criador de um intervalo (de

¹⁹⁰ Ver o capítulo três: *Imagem em Bergson. Imagens do cinema*.

movimento, de luz) na matéria, tendo de um lado a percepção subjetiva, do outro a ação (ou reação) e no interior um núcleo temporal preenchido por afecções (geradoras de sensações, sentimentos, irritabilidades etc.). Sendo todo o universo composto por imagens que “percebem objetivamente” (isto é, se conectam sem que um centro seja estabelecido), as percepções, ações e afecções dos vivos seriam igualmente imagens, mas imagens especiais, pois subjetivas, sensório-motoras (BERGSON, 1990). Nesse universo entendido como conexão, Bergson ressalta não haver diferença de natureza entre a imagem (matéria) e a imagem percebida (percepção subjetiva do ser vivo): a coisa e a percepção da coisa teriam a mesma natureza, a segunda sendo apenas uma modulação da primeira. A operação deleuziana em *A imagem-movimento* consiste em ler tal formulação imagética proposta por Bergson para definir a vida como definindo também o cinema, onde encontraríamos os avatares (modulações) da imagem-movimento: imagem-percepção (planos abertos – como o plano geral – onde a paisagem se destaca), imagem-afecção (rostos em primeiro plano, planos onde afetos estão incluídos) e imagem-ação (planos fechados onde a ação se desenvolve: plano americano, plano médio etc.).

Como identifica André Parente (2000 (B), p. 537-538), a proximidade entre Rilke e Deleuze se daria pelas correspondências qualitativas entre as eras da paisagem na pintura (com o crescente desfazimento do humano no cenário natural cada vez mais autonomizado) e as imagens da imagem-movimento deleuziana. Deleuze não cita Rilke em *A imagem-movimento*, nem em *A imagem-tempo*, mas é curioso notar como as três fases propostas por Rilke em sua periodização sobre a pintura parecem ecoar nas imagens percepção, afecção e ação desenvolvidas por Deleuze para o cinema da imagem-movimento. Tendo o humano como ponto central, a primeira era da paisagem na pintura (para Rilke) tem como ícone de beleza a própria intervenção e ação humanas sobre a natureza ao pôr o corpo humano como parte da paisagem (tanto no cenário natural, quanto nas cidades, nos estádios etc.). A pintura teria nascido, assim, sob o signo da ação, a mesma ação que Deleuze identifica no cinema como fechando o circuito sensório-motor cinematográfico.

Na segunda era da paisagem na pintura para Rilke (que se inicia com o cristianismo) há um duplo afastamento: do ser humano de seus corpos, mas também do cenário natural, que se torna outro céu ou o novo inferno. A paisagem, assim, ganha visibilidade na cisão tripartite entre céu, terra e inferno: período da “imagem-percepção”

na nomenclatura deleuziana. De visível, o elemento paisagístico inicia seu caminho de autonomização pela importância dada a ele como duplo do paraíso, inspirando, então, toda a gama de prazeres imateriais: imagem-afecção. Enfim, a paisagem na pintura torna-se apartada do mundo humano, gigantesca, sublime e indiferente, acabando por libertar o próprio mundo humano, que nela comparece subsumido na natureza, no fundo da imagem.

Lentamente, na história da pintura, Rilke demonstra como a paisagem se descolou do humano, ganhando autonomia, tornando-se ela própria um fundo emancipado, indiferente e autoafirmativo, não mais estando sob a égide de um centro perceptivo-visual. O caminho rumo às coisas, aos objetos, à natureza, enfim, à paisagem na pintura, teve o ritmo de uma gradual apartação do humano para que, ao final, ganhássemos a própria paisagem, sem a familiaridade homogeneizadora da arte na antiguidade. Chegou-se, assim, ao elemento paisagístico pela apartação entre o humano e a natureza, exacerbando um estado de diferença com relação a ela, admitindo sua indiferença com relação ao drama humano. O cenário natural torna-se o deserto desumanizado, é o fundo da imagem que se torna a própria imagem como um todo. Não mais percepções e afecções, mas blocos de sensações¹⁹¹, no caso, perceptos, pois, “para Rilke, a paisagem pura é a única coisa capaz de revelar a natureza inumana na qual o homem se instala: trata-se de *perceptos* puros, ou de paisagens não-humanas da natureza” (PARENTE, 2000 (B), p. 538).

dezesesseis.quatro. A paisagem que precede os trens

Vemos em *L'arrivée d'un train à Perrache*, filme de Louis Lumière de 1896, uma cena emblemática do século XIX, a chegada do trem à estação, especificamente, à gare principal da cidade de Lyon. Não obstante estarmos num ambiente com equipamentos e máquinas bem conhecidas já no século XIX, o filme exhibe uma extensão desconhecida lá onde uma imagem-perceptual treme como um indizível da paisagem: um território ainda inexplorado, o fundo da imagem, um fundo sobre a tela,

¹⁹¹ A obra (ou evento) de arte como bloco de sensações é o tema do capítulo *Percepto, afecto e conceito* (em *O que é a filosofia?*, de Deleuze e Félix Guattari). A obra (ou evento) de arte conserva-se em si mesma por ser a sua própria medida, por apresentar seu próprio critério com o qual deve ser julgada. Ela vive como autocriação, conservando um bloco de sensações, um composto de afectos e perceptos independente das afecções e das percepções de quem a experimenta. O que se conserva, na obra, conserva-se no tempo, *sobre* o material e o suporte que a sustentam, sem, contudo, com eles confundir-se (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

uma vastidão. Ou ainda: um deserto, mas um deserto estranhamente habitado por figuras animadas, passageiros que esperam o trem na plataforma. À esquerda do quadro há um vagão, a parte final de um trem; à sua direita estão os trilhos e, sucessivamente, os passageiros e o chão da plataforma de embarque. Ao fundo, ocupando o meio da composição, edificações que se estendem à direita até vazarem o quadro. Um homem com um carrinho de bagagem, em quadro à direita, movimenta-se e logo atrás outro carregador entra em quadro puxando um carrinho de bagagem vazio. Funcionários do serviço ferroviário orientam o maquinista balançando os braços jocosamente. Enquanto isso, a locomotiva cresce no quadro, vindo do fundo da imagem, fazendo uma leve curva para a esquerda. As pessoas estão de costas, olham para o trem que chega à estação. A locomotiva sai de quadro, exibindo cada um dos vagões que se movimentam cada vez mais vagorosamente. Um funcionário vira-se e destaca-se do grupo que aguarda a parada completa do trem. Antes que a máquina pare de vez, funcionários abrem as portas dos vagões, passageiros descem do trem e outros tomam a direção dos vagões, enquadrados de frente pela câmera. Um homem passa próximo à câmera, vemos seu rosto de relance, e outro à esquerda. Vemos vários rostos pegos ao acaso, fugidios. Este pequeno filme não apenas mostra a vida numa cidade francesa no final do século XIX. É o próprio filme que se mostra vivo, cheio de pequenos gestos incompletos, gente em seus afazeres capturados casualmente e sobre os quais pouco sabemos; e rostos portando afetos quase que apenas imaginados sobre uma paisagem toda ela movente: imagem-perceptual.

L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat (1895), de Louis Lumière, é a versão mais antiga (e bem mais festejada) de *L'arrivée d'un train à Perrache*. Também em *La Ciotat* encontramos uma paisagem movente na qual um trem chega à estação e um fundo de tela prene de indeterminações onde se divisam partes que se destacam do conjunto, sombras, corpos em movimento que incitam a pergunta: “o que são e de onde surgiram esses seres?” Pelo menos em esboço, ali estão as características apontadas por Rilke em sua história da paisagem na pintura, parecendo repetir inversamente o caminho proposto pelo poeta, como se fosse necessário condensar no cinema as fases da pintura. Reparemos no início do filme, o fundo da imagem tomando quase todo o quadro, preenchendo-o com um vazio monótono. Vemos a plataforma, um pouco de céu, o pequeno aglomerado indiviso de corpos amontoando-se à direita do quadro, enfim, todo um cenário compondo o quadro como um fundo de imagem. Uma paisagem

não exatamente humana, autônoma, onde corpos pendulares movem-se sobre o eixo vertical de suas próprias pernas como árvores que balançam ao vento, partes do fundo indiferente da imagem. Um fundo em movimento onde algo como uma percepção (não ainda uma imagem-percepção, mas uma imagem com traços perceptuais) se faz presente, o cenário em si, a última fase da paisagem da pintura tal como identificada por Rilke.

É quando algo começa a tomar forma à direita do quadro, a locomotiva, a máquina que rivaliza com o cinema pelo *status* de invenção mais popular da Revolução Industrial. Do fundo da imagem, vindo da própria paisagem autônoma e emancipada, descolando-se dela numa diagonal, crescendo sobre o cenário como uma gota de tinta que cai e se espalha sobre a água, vemo-la invadir a cena, tomar o quadro, realizando-se em primeiro plano (o móvel, enfim, já se colocava em movimento nesse filme). Aos 17 segundos um homem (talvez funcionário da empresa ferroviária) se destaca do aglomerado de corpos, vira-se para a câmera e vemos seu rosto: o primeiro rosto a se destacar no filme, sobressaindo-se de seu próprio corpo e do ambiente ao redor. À visibilidade do cenário de fundo e do trem recobrando a tela, contrapõe-se esse rosto que, mesmo não estando circunscrito em um close, chama o olhar para si: o esboço de uma imagem-afecção deleuziana surge em meio à paisagem autônoma, um rosto apartado do seu corpo e do entorno – segunda fase da paisagem da pintura em Rilke.

Seria preciso rever *L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat* com bastante atenção para percebermos, logo no primeiro momento do filme, um carregador de bagagem saindo de quadro, não sem antes olhar furtivamente para a câmera. Ressurgem, então, os corpos e os objetos que haviam sido gradualmente apartados da história da paisagem da pintura desde a antiguidade. O território a ser explorado, essa nova terra prometida, antes desértica e inóspita, pode agora ser povoada e cada elemento do quadro começa a valer por si: vemos, então, a locomotiva bem definida e diferenciada dos vagões, os detalhes das roupas das pessoas balançando com a agitação, crianças carregadas pelas mães, mulheres, homens, alguns trajados como trabalhadores, outros, com roupas de domingo, muitos dos quais em primeiro plano. A estranha vastidão, o “deserto habitado” do início do filme, transmuta-se, vivifica-se nos corpos entrando e saindo do quadro até quase esbarrarem na câmera. Aqui, não mais perguntamos “o que são e de onde surgiram esses seres?”, mas: “o que fazem, o que sentem, o que impulsiona esses seres?” – germes de afecções, mas também ações nascentes.

Os vagões, já adentrando o quadro e instalando-se em seu lugar habitual de uso como meio de transporte, têm suas portas abertas. E passageiros saem apressados do trem, enquanto outros entram nos vagões. Toda uma agitação, enfim, toda uma relação entre o fundo e o primeiro plano da imagem que nos leva para uma paisagem tornada humana, só existente em função do uso das pessoas. Estas já não se reduzem a um aglomerado no canto do quadro; ao contrário, tomam o quadro e a gare de La Ciotat: primeira fase da pintura de paisagem segundo Rilke, esboço de imagem-ação numa leitura deleuziana.

Da mesma forma que ressaltávamos com o exemplo de Georges Méliès¹⁹², há em Lumière um sentido organizativo interno ao quadro, numa operação não de montagem, mas de prática montadora sobre um único quadro autônomo. Sua experiência pregressa com a fotografia talvez tenha contribuído para que trabalhasse com cuidado a composição interna do quadro, conquistando rapidamente uma relação profícua entre o fundo da imagem e o que se passava em primeiro plano¹⁹³. Evidentemente, não nos referimos aqui às relações de montagem que conectam porções variáveis de tempo e de espaço numa sucessão encadeada e lisível – quando, por exemplo, em um filme da imagem-movimento onde o circuito sensorio-motor esteja plenamente desenvolvido, passa-se de um plano aberto de um campo ou de uma rua para um plano fechado de um rosto –, mas aos prolongamentos da imagem-perceptual em afecções e ações nascentes, como as que descobríamos em filmes de Lumière como *Bataille de boules de neige*, *Radeau avec baigneurs*, *Une partie d'écarté*, *Le repas du bébé*, *Chapeaux à transformations* etc¹⁹⁴. Presos às convenções parateatrais, os filmes de ficção da época (como os que Edison e sua equipe realizaram no estúdio Black Maria, ou os de Méliès no estúdio de Montreuil) demorariam ainda mais algum tempo para conquistarem tal relação, o que acabaria acontecendo de maneira plena com o desenvolvimento da montagem.

dezesseis.cinco. Efeitos de 'realismo'

Haveria um sentido menos aparente da bela lenda – ao que tudo indica, apenas uma lenda – que nos fala dos presentes à primeira projeção pública paga “oficial” do

¹⁹² Ver capítulo doze: *Todo cinema é já cinema. A 'imagem em movimento' como imagem-perceptual*.

¹⁹³ Referimo-nos apenas às “atualidades”.

¹⁹⁴ Ver capítulo quatorze: *Vestígios da imagem-perceptual na imagem-movimento. Segundo aspecto da imagem-perceptual: prolongamentos afetivos e ativos*.

cinematógrafo Lumière em 28 de dezembro de 1895, em Paris¹⁹⁵. A história várias vezes contada é a de que os espectadores teriam saltado de suas cadeiras durante a exibição de *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* quando o trem, vindo do fundo da imagem, tornando-se cada vez maior e tomando o quadro com sua presença, pareceu-lhes realmente estar a ponto de saltar da tela. É difícil hoje imaginar os primeiros espectadores de cinema sendo tão ingênuos. As ruas de Paris no final do século XIX eram bastante agitadas, todos ali já estavam acostumados ao vai-e-vem nos boulevards e a velocidade dos trens tornava-se corriqueira. E já faziam parte da vida cotidiana urbana tanto a série de aparelhos óticos que anteciparam a ideia de automovimento (o kaleidoscópio, o taumatrópio, o fenacístoscópio, o estroboscópio, o zootrópio etc.) quanto os espetáculos imagéticos imersivos (panoramas, dioramas etc.)¹⁹⁶. Mas, inegavelmente, o que se apresentava aos olhos dos espectadores do célebre filme de Lumière estava vivo, de uma vida já cinematográfica. Esse breve filme de menos de um minuto possui uma trajetória, dura sobre a tela, esboça percepções, afecções e ações. Se a imagem do início do cinema está viva, é porque nela flui o movimento e, ainda mais profundamente, uma temporalidade se instala. Havia ali, enfim, uma “vida desconcertante das paisagens: ‘As folhas se mexem!...’” (AMENGUAL, 1973, p. 5). Georges Sadoul, a quem devemos a atenção às folhas que se revolvem ao vento nos filmes de Lumière, exalta a qualidade realística da imagem do cinematógrafo:

O kinetoscópio [de Edison] contentara-se em fabricar mecanicamente bandas zootrópicas; o cinematógrafo Lumière era uma máquina de refazer a vida. Já não eram fantoches que se agitavam na tela, eram personagens de tamanho natural, nas quais se distinguiam, melhor que

¹⁹⁵ Sabemos hoje que, na verdade, houve uma série de sessões públicas do cinema antes dessa data, muitas delas, pagas. Entre as pagas conhecidas, a de Otway e Gray Latham, que em 20 de maio de 1895 realizaram em Nova York a “primeira projeção *comercial* de filmes em todo o mundo” (MANNONI, 2003, p. 418 – *grifo do autor*) com um projetor (o eidoloscópio) desenvolvido por William Dickson e Eugène Lauste, ex-empregados de Thomas Edison. E a de Thomas Armat e Charles Francis Jenkins, que organizaram sessões de filmes (da companhia de Thomas Edison) em fins de setembro de 1895 com o projetor fantascópio, na cidade de Atlanta, EUA, alcançando algum êxito comercial. E ainda, Max Skladanowsky, com seu bioscópio, que teve “a primazia de haver organizado na Europa a primeira projeção pública pagante de filmes, que se realizou em Berlim, no dia 1º de novembro de 1895” (MANNONI, 2003, p. 444).

¹⁹⁶ “Uma das ideias equivocadas difundidas pelas histórias clássicas do cinema é a de que os primeiros filmes foram uma enorme novidade, diante da qual o público mostrou desconfiança ou grande espanto. Talvez não tenha sido exatamente assim. Como mostram os trabalhos de historiadores mais recentes, o cinema não surgiu como uma prática autônoma mas, ao contrário, veio como mais um dos aperfeiçoamentos das técnicas óticas que eram utilizadas nos espetáculos de magia, as apresentações de palestras auxiliadas por aparelhos de lanterna mágica, ou nos chamados ‘espetáculos totais’ em que se procurava simular experiências da realidade de forma artificial, com uma proposta semelhante à da chamada ‘realidade virtual’ de hoje. A aparição dos filmes no contexto maior das diversões populares do final do século XIX permite pensar que o cinema tinha características comuns com estas diversões, incluindo certas estratégias narrativas” (COSTA, 2005, pp. 92 e 93).

no teatro, as expressões e a mímica. E, graças a um milagre que nunca tivera equivalente no palco, as folhas agitavam-se ao vento, o ar espalhava o fumo, as vagas do mar vinham quebrar-se na praia, as locomotivas precipitavam-se sobre a sala, os rostos aproximavam-se dos espectadores. ‘É a Natureza tal qual’, exclamaram com maravilhado espanto os primeiros críticos. O realismo da obra de Louis Lumière determinou o seu triunfo (SADOUL, 1983, v.1, p. 52).

Jacques Aumont (2004) detecta (nas matérias da imprensa francesa contemporânea ao surgimento dos filmes de Lumière) um efeito de realidade causado por estes filmes sobre a sensibilidade das pessoas da época¹⁹⁷. Seguindo uma indicação de Jean-Luc Godard¹⁹⁸, Aumont se pergunta como os filmes de Lumière se conectariam ao impressionismo e em qual sentido o próprio Lumière poderia ser considerado como o último grande pintor impressionista do século XIX. Em primeiro lugar, Lumière, não sendo um pintor, teria tocado (um pouco por acaso, outro tanto por intuição e o resto por genialidade) em problemas fundamentais da pintura ocidental daquela época ao criar o cinematógrafo e plasmar um estilo¹⁹⁹. Nomeadamente, Aumont refere-se à questão do quadro, mas, ainda mais definidor, ressalta o “efeito de realidade” desses filmes: as vistas Lumière teriam dado ao mundo um detalhismo e uma precisão na imagem nunca antes vista – o vento e o ar seriam agora palpáveis na impecabilidade da aparição nas folhas das árvores que se agitam, efeito facilmente alcançável a partir do cinema, depois de séculos de pesquisa na pintura em busca de soluções claudicantes frente à técnica cinematográfica. A tal ponto e de uma forma tão definitiva que Lumière tornou-se o paradigma da representação realista: após o seu dispositivo fundado na natureza, na captura de imagens, o atmosferismo impressionista encontraria seu último estágio e não haveria mais espaço para pintores impressionistas, pois a luz e o ar, os elementos fugidios e impalpáveis, objetos pictóricos do impressionismo por excelência, encontraram refúgio no cinema²⁰⁰.

Os discursos que levam em conta o realismo das imagens cinematográficas, que exaltam ou denunciam a capacidade do cinema em dar-nos a “realidade”, em fornecer ao espectador uma representação mais ou menos adequada à organização sensitiva

¹⁹⁷ Em Lumière, ‘o último pintor impressionista’, artigo de Aumont editado em *O olho interminável*.

¹⁹⁸ Na apresentação dos filmes de Lumière na grande retrospectiva de 1966, em Paris, e no filme *A chinesa* (1967). Godard também desenvolve esse argumento no livro *Uma introdução a uma verdadeira história do cinema* (1989).

¹⁹⁹ Evidentemente, falar de um “estilo Lumière” ou uma “vista Lumière” é plenamente possível, mas desconsiderando a boa parte de filmes onde algo como uma narrativa se imiscui. O melhor de Lumière, pela qualidade e expressividade da imagem, está em suas vistas exteriores e nas “atualidades”.

²⁰⁰ Sobre as relações entre a escola impressionista na pintura e o cinematógrafo, ver: RAMOND, Sylvie (org.). *Impressionisme et naissance du cinématographe*. Lyon: Fage éditions/Musée des Beaux-Arts.

realizada pelo intelecto a partir dos dados fornecidos pelos sentidos, não resultam num conjunto homogêneo. Muito menos estariam limitados a uma época. Ao contrário, a referência ao “realismo” do cinema constitui um universo discursivo persistente que atravessa posturas críticas as mais díspares, transitando da apologia à condenação do próprio dispositivo posto em funcionamento pelo cinema.

Barthélemy Amengual credita a força do “realismo” das imagens dos primeiros filmes à relação dual do cinema, marcado tanto pela ausência, quanto pela presença de seu referente, impressionando seus espectadores por “seu caráter de médium quase mágico, ou melhor, pela realidade de sua *ausência*, ao mesmo tempo que os subjugava pelo realismo de sua *presença* (AMENGUAL, 1973, p. 4 e 5). Mas é André Bazin aquele que talvez seja o mais evidente defensor da imagem “realista” do cinema. Em *Ontologia da imagem fotográfica* (1991 (A)), Bazin descreve a empresa incompleta que animou a pintura ocidental até a primeira metade do século XIX, sua busca pela verossimilhança representativa dos objetos do mundo, sua artesanaria em prol de um “realismo” jamais alcançado. “Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo” – o diferencial seria o de por em jogo “uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (BAZIN, 1991 (A), p. 21). Foi em nome dessa capacidade de reprodução dos objetos do mundo – onde se implantariam os discursos no cinema – que Bazin “adotou” o cinema de Orson Welles, elogiando-o, justamente, na utilização do plano-sequência (com profundidade de campo) como estratégia para não cortar o fluxo da cena, permitindo um...

acréscimo de realismo. Realismo de algum modo ontológico, que restituiu ao objeto e ao cenário a sua densidade de ser, o seu peso de presença, realismo dramático que se recusa a separar o ator do cenário, o primeiro plano dos planos recuados, realismo psicológico que repõe o espectador nas verdadeiras condições da percepção, a qual nunca é determinado *a priori*. Por oposição a esta realização ‘realista’ procedendo como ‘plano-sequência’ apanhado pela câmara como blocos de realidade, Welles utiliza frequentemente uma montagem abstrata metafórica ou simbólica para resumir longos períodos de ação (a evolução das relações de Kane com a sua primeira mulher, a carreira de cantora de Susan) (BAZIN, 1991 (B), p. 53).

Este mesmo reconhecimento da potência das imagens do cinema descrito por Amengual e Bazin é encontrado em Jean-Louis Baudry, só que claramente negativado. Baudry, ao expressar uma radical desconfiança contra o próprio dispositivo

cinematográfico (da captação de imagens pela câmera à sala escura), cuja neutralidade é posta em questão, o elege como o verdadeiro produtor dos efeitos de “realismo” da imagem cinematográfica clássica. As condições de existência do cinema institucional levam Baudry a considerar a suspensão da motricidade e o predomínio da visão (situação do espectador na sala escura) como a “origem da impressão de realidade tão frequentemente invocada a respeito do cinema” (BAUDRY, 1983, pp. 396). A visão monocular enquanto vontade de domínio repercutiria diretamente o empenho em manter o *status quo*, já que o cinema estaria “destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante” (BAUDRY, 1983, pp. 398).

De qualquer forma, a corrida pelo “realismo” da imagem cinematográfica está intrinsecamente ligada ao aprimoramento técnico da própria imagem. Mas é uma corrida sem linha de chegada: saúda-se cada avanço em direção à capacidade realística da imagem, segundo critérios próprios, mas um novo avanço invariavelmente torna obsoleto o estágio anterior. Embora tal visão evolutiva tenha conexões as mais variadas, da estética à fisiologia, trata-se de um tecnicismo antes de tudo, o que acaba por colocar o julgamento sobre as imagens sob o risco do anacronismo, ao se julgar “esta ou aquela imagem” como “menos” ou “mais” “realista” do que a que a precedeu. Justamente, isto fica evidente quando comparamos avaliações sobre as imagens do cinematógrafo que se pautam por um “progressionismo realístico”: as imagens de Lumière seriam mais “realistas” do que as de Edison, segundo os parâmetros da época e assim foram festejadas; mas seriam imagens ainda claudicantes se comparadas àquelas cuja razão já seria a de 24 quadros por segundo; estas, por sua vez, deixariam a desejar quanto ao seu “realismo” perante as imagens coloridas e sonoras, que seriam menos “realistas” do que as imagens numéricas de alta definição etc. Assim, parece-nos que afirmar hoje a qualidade realística das imagens do cinematógrafo nos levaria a um beco sem saída²⁰¹.

dezesseis.seis. *Thauma* e extensão imanente da matéria

O abandono das cadeiras durante a exibição de *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* pode realmente nunca ter existido, e o medo pueril da locomotiva adentrar a sala provavelmente foi uma quimera lírica fartamente alimentada durante o século XX. A

²⁰¹ De fato, a qualidade “realística” das imagens do cinematógrafo é um dado que pertence aos contemporâneos de Lumière: “Considerando que a película da época tinha uma definição muito baixa, o afastamento de seres e objetos significava fatalmente a sua dissolução em manchas ou sombras despersonalizadas, o que, em termos de recepção, significava uma impossibilidade de identificá-los” (MACHADO, 2011, p. 91).

crítica cinematográfica (até Brighton) esteve bem mais interessada em poetizar (ou em depreciar) os filmes do período do que em compreendê-los em seu contexto sociocultural (como fez Tom Gunning com a noção de cinema de atração) ou em fazê-los funcionarem de maneira articulada e potencializada com a história do cinema. No entanto, alguma comoção (lida tradicionalmente como um “efeito de realidade”) foi identificada pelos relatos da época na recepção aos filmes de Lumière, o que indicaria, por outro lado, que os filmes não foram recebidos com desinteresse, como mais uma imagem entre tantas que o século XIX produzia. Teria havia, então, uma surpresa de intensidade moderada com o surgimento do cinematógrafo, um meio termo entre o maravilhamento incondicional e o desdém? Ou teríamos que tratar este espanto não como uma questão de intensidade banal (quão surpresos ficaram os espectadores com as imagens do cinematógrafo Lumière?), mas afirmando-o como uma espécie de perplexidade maravilhada pelo que as imagens são, sobre a tela ou fora dela, por um assombro sem medo, por um *thauma* que acompanharia tais imagens? Os primeiros espectadores dos primeiros filmes do cinema testemunharam a reapresentação movimentada dos corpos e dos objetos cotidianos sobre a paisagem indiferente – um espírito, aliás, que está no cerne da própria definição gunningiana de atração. Como pensar esse *thauma* dos espectadores ao assistirem os primeiros filmes do cinema?

Seria preciso aproximarmo-nos da questão de outra maneira, deixando de lado os “efeitos de realidade”. Perguntamo-nos se o *thauma* com a chegada do trem à sala de exibição não deveria ser interpretado como um reconhecimento de um prolongamento material em curso, de uma modulação dos objetos que cercavam as pessoas no final do século XIX e que se reapresentavam sobre a tela, de uma reorganização da vida e também da morte. De fato, se lançarmos um olhar bergsoniano para o cinema do período, encontraremos nele não um “efeito de realidade”, mas modulações dos objetos captados pela câmera e, posteriormente, projetados. Isso porque a coisa e a percepção da coisa (pelo vivo ou pelo cinema, como na leitura deleuziana) têm a mesma natureza. Não um “realismo”, mas *novas realidades, novos mundos* feitos com a matéria. Se agora cada uma das milhares de folhas de uma árvore pode balançar ao vento na tela é porque o cinematógrafo duplicou-as, dando-nos novas modulações dessas mesmas folhas por um só golpe da manivela. O cinema, novíssima máquina de modulação da matéria, opera a captura e a posterior reapresentação dos corpos e objetos que doravante se prolongariam na tela, instaurando um plano de imanência.

O esforço da pintura impressionista, que consistia em captar o instante de uma mutação na luz, um brilho luminoso fugidio, uma sombra movente, passa a ser o que o cinema estaria mais capacitado a fazer: dispensando o trabalho e a destreza do pintor em capturar algo da natureza do movimento, o cinema exhibe movimentos reais, automáticos, e não uma ilusão de movimento. O cinema é a extensão imanente da matéria recriada e reapresentada sobre uma tela, encontrando abrigo na relação privilegiada entre o fundo e o primeiro plano, condensando em si as fases da história da paisagem na pintura ocidental na relação entre as imagens percepção, afecção e ação – todo um universo já presente (ou, pelo menos, esboçado em imagens-perceptuais) em *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat*. Haveria, enfim, um materialismo irrompendo nos filmes de Lumière, com o qual, mais tarde, se fará arte, registro, ciência etc.

Talvez tal perspectiva pudesse ser encontrada, de alguma forma, mesmo em alguns relatos de época. O jornal parisiense *Le Radical* publicava em sua edição de 30 de dezembro de 1895 uma matéria intitulada “A ilusão da vida real...” (BANDA; MOURE, 2008, p. 39 – tradução nossa)²⁰², onde fica evidente o entusiasmo do autor do texto com a capacidade reprodutiva do cinematógrafo, recomendando ao leitor a ida ao espetáculo para “rever em grandeza natural (...), a perspectiva, os céus longínquos, as residências, as ruas, com toda a ilusão da vida real” (BANDA; MOURE, 2008, p. 39 – tradução nossa)²⁰³. Uma matéria de outro jornal da cidade, *La Poste*²⁰⁴, datada do mesmo dia, afirmava, sobre as imagens do cinematógrafo, serem “a vida mesma, é o movimento captado do vivo” (BANDA; MOURE, 2008, p. 41 – tradução nossa)²⁰⁵. Por conseguinte:

Quando esses aparelhos [os cinematógrafos] chegarem ao público, quando todos poderem fotografar as pessoas que lhes são queridas não mais de uma forma imóvel, mas em seus próprios movimentos, em suas ações, em seus gestos familiares, com a fala na ponta da língua, a morte deixará de ser absoluta (BANDA; MOURE, 2008, p. 41 – tradução nossa)²⁰⁶.

²⁰² “L’illusion de la vie réelle...” (BANDA; MOURE, 2008, p. 39).

²⁰³ “(...) Vous les revoyez en grandeur naturelle (...), la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l’illusion de la vie réelle” (BANDA; MOURE, 2008, p. 39).

²⁰⁴ As matérias tanto de *Le Radical*, quanto de *La Poste*, não são assinadas e seus autores estiveram presentes à primeira projeção pública paga do cinematógrafo dois dias antes.

²⁰⁵ “C’est la vie même, c’est le mouvement pris sur le vif” (BANDA; MOURE, 2008, p. 41).

²⁰⁶ “Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d’être absolue” (BANDA; MOURE, 2008, p. 41).

Poderíamos ver tais testemunhos como um embevecimento com o realismo das imagens. Contudo, soam curiosamente próximas às proposições de Pasolini quanto a uma Semiologia Geral da Realidade: a “realidade” (como Pasolini gostava de se referir), a vida, os objetos localizavam-se na *langue*/cinema (diríamos, na matéria recém virtualizada, em filmes mais próximos da variação universal²⁰⁷), enquanto a modulação destes objetos da “realidade” tomava o filme concreto, na tela, na *parole*/filme²⁰⁸. É também o que Dai Vaughan notava mais de oitenta anos após as duas matérias da imprensa francesa do final do século XIX, quando ressaltava, a respeito de *Barque sortant du port*²⁰⁹ (1895), de Louis Lumière, que o espectador contemporâneo deste filme sentia-se na “presença, em algum sentido metafísico, do mar ele mesmo: um mar libertado da laboriosa excelência da pintura e da tediosa construção de metáforas. E o interesse que tinham pela tela era comparável com nossa própria compulsão para alcançar e ‘tocar’ um holograma” (VAUGHAN, 2013, p. 65 – *tradução nossa*)²¹⁰.

dezesseis.sete. Imagem-perceptual é não-realista e não-representacional

O encanto pela capacidade de descrever as coisas do mundo permeou os elogios ao cinematógrafo. No entanto, vimos como tal capacidade foi tradicionalmente lida como uma qualidade “realista” de sua imagem, criadora de uma “impressão de realidade” gerada por um mecanismo produtor de uma “ilusão de movimento”, na qual os objetos do mundo se apresentariam na tela como representações, isto é, como cópias não exatas do seu modelo (o mundo físico segundo nossa percepção), mas com ele guardando semelhanças e conexões analógicas. Reconhecemos aqui a versão material da proposição metafísica de uma instância superior modeladora de um mundo material que lhe copia (PLATÃO, 1990)²¹¹. Temos nessa visão do cinema não mais as ideias

²⁰⁷ Como *La sortie de l'usine Lumière à Lyon, Place des Cordeliers à Lyon, Champs-Élysée, Récréation à la Matière* e *Baignade en mer*. Tratamos desta questão durante todo o capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria*.

²⁰⁸ Ver capítulo oito: *Materialidade do cinema. Semiologia Geral da realidade por Pasolini*.

²⁰⁹ Detivemo-nos pormenorizadamente sobre esse filme no capítulo quinze: *Movimento dos móveis, corte e reenquadramentos na imagem-perceptual, acaso. Terceiro aspecto da imagem-perceptual: Imagem bárbara e onírica*.

²¹⁰ “Thus what the early audiences suspected was not the presence of a water-tank but the presence, in some metaphysical sense, of the sea itself: a sea liberated from the laboriousness of painted highlights and the drudgeries of metaphor. And their prodding of the screen was comparable with our own compulsion to reach out and ‘touch’ a hologram” (VAUGHAN, 2013, p. 65).

²¹¹ Referimo-nos à passagem da linha dividida em *A república*, de Platão. Trata-se da constituição da metafísica platônica, onde as boas cópias do mundo sensível se poriam em movimento e transformação aparentes por um mimetismo ontológico que replica em graus diferentes de sucesso as Ideias fontes,

transcendentes como modelos da matéria-cópia, mas *a própria matéria imanente considerada como transcendente para servir de modelo para as imagens do cinema-cópia. O mundo físico, a matéria, torna-se transcendente no discurso representacional.* Trata-se do próprio jogo da representação, segundo a leitura deleuziana da crítica empreendida por Nietzsche ao caminho representacional da história da filosofia a partir de Sócrates/Platão: a “história de um erro” (a verdade como fábula moralista) (NIETZSCHE, 2006, pp. 31 e 32), instituidor de uma dimensão cujo estatuto é o de ser cópia e substituta de seu modelo (DELEUZE, 2000), como a própria “história da representação” (DELEUZE, 1988, p. 471)²¹².

A representação assim entendida se constitui pelo estabelecimento de hierarquias. Mas não há hierarquias entre modulações da mesma coisa, entre o objeto e este mesmo objeto filmado, pois ambos possuem a mesma natureza. As imagens sensório-motoras, as imagens-movimento atuais, gerariam imagens representacionais no cinema; em contrapartida, não tendo circuitos sensório-motores completos, mas apenas esboçados, as imagens de Lumière não seriam representacionais. A imagem-perceptual não é uma imagem representacional, portanto, o assombro, o *thauma* do cinema de Lumière não é o de uma representação de uma realidade pré-concebida (“realismo” do cinema da imagem-movimento), de uma imagem despotencializada (cópia audiovisual) perante seu modelo (o “mundo verdadeiro”) numa relação hierarquizada, mas o da duplicação diferenciada da matéria, a extensão da matéria (enquanto imagem) a partir de um mecanismo óptico-mecânico criador do automovimento (movimento sem móvel) e da autotemporalização (o habitar-se do tempo) da imagem pela emergência da paisagem ainda não sensório-motora. A potência posta em marcha pela irrupção do cinema ao reconstituir maquinicamente as imagens-movimento é a da modulação da natureza e do materialismo não representacional do cinema, e não a de uma qualidade “realista” de suas imagens. Era este o sentido latente do que identificávamos como uma convulsão da imagem dos filmes do cinematógrafo²¹³.

Talvez devêssemos igualmente desconfiar do cinema como reproduzidor da lógica do sonho, tanto quanto questionamos o pretenso “realismo” da imagem cinematográfica. Por mais conexões que possamos construir, entre as imagens do sonho

imóveis e eternas (PLATÃO, 1990: Livro VI 509d-511e / 313-316). Ver capítulo um: *Perversão do platonismo. Crítica à representação.*

²¹² Ver capítulo um: *Perversão do platonismo. Crítica à representação.*

²¹³ Ver capítulo treze: *Perceptividade em Lumière. Primeiro aspecto da imagem-perceptual: virtualização da matéria.*

e do cinema haverá apenas semelhanças e analogias. E as semelhanças, quando afirmadas *a priori*, escondem as singularidades e as diferenças de um universo imagético específico, sufocando o simulacro – e, como afirma Deleuze, “somente as diferenças se parecem” (DELEUZE, 2000, p. 267). O cinema põe em marcha todo um campo relacional único entre suas imagens, fazendo com que mesmo Robert Desnos, que insistia na aproximação entre o cinema e o sonho, desconfiasse da possibilidade de uma assimilação imediata.

Não seria portanto natural que o cinema houvesse tentado projetar o sonho na tela? Mas se são raras as tentativas que escaparam do fracasso absoluto, não seria por se ter ignorado as características essenciais do sonho, a sensualidade, a liberdade absoluta, o próprio barroco e certa atmosfera que evoca exatamente o infinito e a eternidade? (DESNOS, 1983, p. 320).

Para além (ou aquém) de um efeito de realidade, o *thauma*, o susto maravilhado com o cinema deu-se pelo encontro real e concreto com a paisagem rerepresentada na tela do cinema, encontro esse que não concerne à representação alguma. Talvez não haja imagem mais forte para o cinema do que a do trem que toma o quadro em *L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat*, libertando-se da inexistência, ao mesmo tempo liberando todos os corpos retesados no canto do plano com a ventania produzida com sua chegada na estação. O destino do cinema, já em seu início, era o de suplantar a paisagem que subsumia as pessoas e os objetos do mundo, realizando a sua maneira o percurso construído por Rainer Maria Rilke para a pintura.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

PASONINI, DELEUZE. NATURALIDADE DA IMAGEM-PERCEPTUAL

i. A 'língua da realidade' de Pasolini como imagem-movimento e imagem-tempo

Pasolini jamais abandonou a ideia de que traços “irracionais, oníricos, elementares e bárbaros” (PASOLINI, 1982, p. 141), soterrados em convenções do cinema clássico ou explícitos numa poeticidade polifônica e polimórfica, comporiam o que haveria de fundamental no cinema. E se Pasolini expressou algum embaraço, foi quanto ao rangido causado pelas contradições inerentes à própria ideia de cinema de poesia, tendência que trazia de volta ao cinema tais traços elementares, mas que faria

“parte do movimento geral de recuperação, pela cultura burguesa, do terreno perdido na batalha contra o marxismo e a sua revolução potencial” (PASOLINI, 1982, p. 152). Não se pode menosprezar o juízo político que Pasolini faz correr sob suas ideias, nem sua adesão consciente e crítica ao jogo proposto no cinema de poesia, etapa da luta de classes no cinema. E se nos exemplos escolhidos²¹⁴ fica claro que “as personagens-pretexto não podem ser escolhidas senão no meio cultural do autor”, sendo “assim análogas a ele na cultura, na língua e na psicologia: ‘requintadas flores da burguesia’” (PASOLINI, 1982, p. 152), Pasolini, por sua vez, dialogava violentamente com o lumpesinato e a burguesia de esquerda, com os marginais e os intelectuais, tanto nos filmes, quanto na vida.

Resta que tais imagens com alto grau de selvageria e indomesticabilidade expressavam-se pela própria “língua da realidade”, dimensão pré-capitalista, mas também pulsional²¹⁵. Esse barbarismo das imagens do cinema foi enfrentado, contudo, com um instrumental linguístico jamais abandonado por Pasolini, levando-o à sua particular concepção de uma ciência dos signos que teria a “realidade” como objetivo. Seu ponto de partida linguístico talvez não lhe tenha permitido desenvolver suas ideias a contento, estando a ciência dos signos proposta por Pasolini num território além da semiologia de extração linguística, localizada na fronteira com as próprias coisas. Pasolini sabia como a “língua do cinema”, para ser considerada como tal, deveria modificar o próprio conceito de língua (como explicitado no artigo *O argumento cinematográfico como ‘estrutura que quer ser outra estrutura’* (de 1965)²¹⁶: “se o cinema é uma *outra língua*, essa língua desconhecida não poderá assentar em leis que nada tenham a ver com as leis linguísticas a que estamos habituados?”; “(...) o cinema assenta num ‘sistema de signos’ diferente do sistema escrito-falado” (PASOLINI, 1982, p. 156)).

Pelo cinema é que a “realidade” viria à tona sobre a tela, redescoberta e revivifica. A *langue/cinema* como origem ou “verdade” da *parole/filme*? Martin

²¹⁴ Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard e Bernardo Bertolucci.

²¹⁵ Como em *Pocilga* (*Porcile*, 1969), tanto no grupo que opera segundo impulsos simples de violência e canibalismo, quanto no desejo sexual do jovem burguês por porcos. Há no filme a crítica à retomada de fôlego do capitalismo dos anos 1960, mas seu contraponto dirige-se prioritariamente para uma “natureza” humana violenta, amoral e libertária que subjaz às convenções da burguesia, sistema que indiferenciadamente condena à morte o canibal e o jovem burguês inadaptável, comido pelos animais que foram seu objeto de desejo. Ao separar o mundo originário onde habita o grupo antropofágico e o meio derivado da pocilga para onde o jovem é atraído, Pasolini teria se afastado do naturalismo de Émile Zola (DELEUZE, 1985, p. 159).

²¹⁶ Ainda na coletânea publicada por Pasolini *Empirismo herege*.

Heidegger identifica a obra de arte como um *locus* privilegiado onde uma “verdade”²¹⁷ se desvelaria. Em um dos poucos exemplos suscitados por Heidegger em *A origem da obra de arte* (2000) – um par de botas de camponesa pintado por Van Gogh – descobrimos o ser-apetrecho do apetrecho (no caso, o calçado da camponesa) apenas quando nos colocamos em frente à obra (a pintura de Van Gogh), ou seja, em *outro lugar* que não onde costumávamos estar. “Só através da obra de arte, e só nela, o ser-apetrecho do apetrecho vem expressamente à luz” (HEIDEGGER, 2000, p. 27). O que estaria em obra na obra é da ordem de um desvelamento, da assunção do ente (concreto, esta bota de camponesa, aquilo que aparece do ser da coisa) pela verdade do ser, abertura para o que o apetrecho na verdade é: um acontecer da verdade enquanto origem essencial. Um ente “accede na obra ao estar na clareira do seu ser. O ser do ente accede à permanência do seu brilho”, já que “na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente” (HEIDEGGER, 2000, p. 27). Tratar-se-ia não de recorrer à ideia de arte como imitação e cópia do real, nem de conformidade ao ente ou de atualização de um ente singular a cada vez, mas do desvelamento da verdade enquanto essência da coisa. Por isso, se uma obra é realmente uma obra de arte, diz-nos Heidegger, nela uma verdade está posta, verdade enquanto origem e desvelamento em curso, pois a obra de arte abriria “à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (HEIDEGGER, 2000, p. 30).

Mas a “realidade” pasoliniana *não* presta tributo à essência, à busca da origem do cinema ou à verdade que se desvela velando-se, como na trajetória do “ser” a partir dos gregos. Embora pareçam ocupar funções semelhantes, a *parole* concreta do filme e a *langue* abstrata do cinema não parecem aproximáveis ao “ente” e ao “ser” do ente que se retrai assim que é nomeado, mas conectam-se ao *Ur-código*, ao universo material a partir das imagens produzidas pela tecnologia ótico-mecânica posta em curso pelo cinematógrafo. A formulação heideggeriana da clareira onde o ser-aí habita, onde o *logos* encontra-se enquanto palavra, não é a dimensão material; por sua vez, o elemento bárbaro e onírico do cinematógrafo Lumière (e do cinema como um todo) localiza-se numa instância pré-gramatical. Como escreve Pasolini em *O cinema de poesia*: “o cinema é fundamentalmente onírico pela elementaridade dos seus arquétipos (...) e pelo prevalecer fundamental no seu âmago da pré-gramaticalidade dos objetos” (PASOLINI,

²¹⁷ *Alétheia*, a verdade como aquilo que surge em sua própria forma de ser.

1982, p. 141); “o instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objetual” (PASOLINI, 1982, pp. 138 e 139).

A “realidade” em Pasolini teria uma pré-organização não linguística e para que não se apresente como caos bruto e inabitável é que ele advoga (na polêmica com Eco) o que define como “culturalização” da natureza. É preciso tomar o termo “culturalização” com cuidado para que não suscite outras relações que não a que nos parece ser o nervo da questão, ou seja, a de que se trata de uma intervenção *sobre* um pré-arranjo dos traços, tons e ambiências do que Pasolini chama de “realidade” para que aí se inscrevam as marcas de um pensamento num plano de imanência no cinema. Este primeiro arranjo da “realidade”, “língua da realidade” por natureza indefinível e mesmo impensável, se confunde com a *langue/cinema*, o “falar” da “realidade” consigo sobre o qual as linguagens e as línguas se enformariam. “A realidade não faz outra coisa senão falar consigo própria usando como veículo a experiência humana” (PASOLINI, 1982, p. 205). Ou, como diz Deleuze, “na verdade, essa língua da realidade não é de modo algum uma linguagem. É o sistema da imagem-movimento” (DELEUZE, 1990, p. 41) e da imagem-tempo: os dois sistemas das imagens e dos signos²¹⁸ que se constroem sobre um plano de imanência.

Vimos que Pasolini referia-se, em um primeiro momento, a uma “reprodução da realidade”, para mais tarde (em *Os signos vivos e os poetas mortos*, de 1967) identificar a *langue/cinema* como sendo a própria “realidade”. A *langue/cinema* é uma abstração, mas não no sentido de ser uma determinação superior, um modelo transcendente do filme. Por conseguinte, a *parole/filme*, mesmo com a diferença temporal com relação à “realidade” (à *langue/cinema*), seria não uma representação dos objetos, mas uma “modulação” imanente, um processo imanente que, afinal, corre por toda a matéria.

Talvez, a relação entre a *langue/cinema* e cada filme em particular esteja mais bem concernida nas trocas entre o atual e sua nuvem de virtuais. Pois Pasolini sempre direcionou o conjunto cinematográfico, de texto a texto, para algo bem mais visceral do que uma “representação da realidade” – e mesmo com a noção de “reprodução da realidade”, variação constante da própria “realidade”, Pasolini se colocava numa

²¹⁸ Lembremos que Deleuze concebe o signo como uma imagem de toda e qualquer ordem sem um sentido ou significado em si e que remete a outra imagem.

oposição ferrenha à noção (cara a Metz) de “impressão de realidade”. Se Pasolini multiplica os códigos para dar conta da “realidade” (os nove códigos identificados, com especial atenção para a “realidade” visual), todos se referem, sem exceção, ao *Ur*-código, o código dos códigos, a “realidade” como imagem e signo. Não é a semelhança da coisa que Pasolini vai buscar no cinema enquanto *langue* abstrata, mas a própria coisa, já um cinema em si: “a realidade é um cinema em estado de natureza” (PASOLINI, 1982, p. 186), escrevia Pasolini. Não era exatamente assim que Deleuze, leitor de Bergson, referia-se ao plano de imanência como agenciamento maquínico das imagens-movimento? O universo inteiro como um metacinema; e objetos em relações constantes uns com os outros: objetos/cinemas nos filmes e na “realidade”, mundo material objetivo, enfim, imagens sobre imagens, como queria Bergson.

Assim, os objetos/cinemas (da “língua da realidade”, modulação das imagens), seriam as próprias imagens e signos sobre uma primeira organização impensável do pensamento sobre o caos – o plano de imanência (DELEUZE, GUATTARI, 1992). Pasolini e Deleuze encontram no cinema (mesmo com pressupostos antagônicos) o lugar especial de reapresentação dos objetos, das imagens e signos sobre um *constructo* do pensamento. Pareceu-nos que todas essas assimilações poderiam ser deduzidas do comentário de Deleuze sobre Pasolini:

Ele [Pasolini] se recusa a falar de uma 'impressão de realidade', que seria dada pelo cinema: é simplesmente a própria realidade (...). Foi o estudo das condições prévias que os críticos de Pasolini não compreenderam: são condições de direito, que constituem 'o cinema', embora o cinema não exista de fato fora deste ou daquele filme. De fato, pois, o objeto pode ser apenas um referente na imagem, e a imagem, uma imagem analógica que por sua vez remete a códigos. Mas nada impedirá que o filme de fato se ultrapasse rumo ao direito, ao cinema como 'Ur-código' que, independentemente de qualquer sistema de linguagem, faz os objetos reais os fonemas da imagem, e da imagem, o monema da realidade (DELEUZE, 1990, p. 41).

Não há “ilusão de movimento”, nem “impressão de realidade” no cinema: há movimento efetivo e modulação do objeto real. A imagem-movimento (enquanto primeira dimensão da semiótica pura) não é representacional, não é analógica, não é semelhante ao que ela “representaria”; a imagem-movimento é modular, é uma *modulação* da coisa – isto é, diferenciação da coisa de si própria e a cada instante, reposição constante da identidade da coisa, constituição do “real” (conexão legal dos encadeamentos prolongados dos atuais). Não se retira o movimento da imagem, pois imagem é movimento. Tal é a posição central da crítica de Deleuze à semiologia do

cinema de extração linguística. A imagem-movimento é refratária à imobilidade e a qualquer *moldagem* (seja ela analogia sensível (“semelhança” com o mundo) ou informacional (codificação digital)), é matéria, luz. A imagem-movimento é a própria coisa – tal é o programa bergsoniano de *Matéria e memória* que Deleuze aproxima do cinema, e que surpreendentemente também encontramos em Pasolini.

Pois a imagem-movimento não é analógica no sentido da semelhança: não se assemelha a um objeto que ela representaria. É o que Bergson mostrou já no capítulo primeiro de *Matéria e memória*: se se extrair o movimento do móvel, não há mais nenhuma distinção entre a imagem e o objeto, pois a distinção só vale devido à imobilização do objeto. A imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto. 'Analógico' reaparece aqui, mas num sentido que não tem mais nada a ver com a semelhança, e designa a modulação, como nas máquinas ditas analógicas. Objeta-se que a modulação, por sua vez, remete por um lado à semelhança, ainda que seja apenas para avaliar os graus segundo um *continuum*, e por outro lado a um código capaz de 'digitalizar' a analogia. Mas, também aqui, isso só é verdade se for imobilizado o movimento. O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem *moldes*, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível: por isso podem se comunicar tão bem com o outro. Mas a *modulação* é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação. Se ela remete a um ou vários códigos, é por enxertos, enxertos de código que multiplicam sua potência (como na imagem eletrônica). Por si mesmas, as semelhanças e as codificações são meios pobres; não se pode fazer grande coisa com códigos, mesmo multiplicando-os, como se esforça a semiologia. É a modulação que nutre os dois moldes, que faz deles meios subordinados, com a possibilidade de tirar deles uma nova potência. Pois a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não para de reconstituir a identidade da imagem e do objeto (DELEUZE, 1990, p. 40).

Se a imagem-movimento se desenvolve sobre dois eixos, dois “processos”, estes nada têm de tributário aos eixos linguísticos da sintagmática e da paradigmática. A imagem-movimento exprime o todo que é o aberto, a relação, é o que muda, estabelecendo-se por um processo de *diferenciação*. A imagem-movimento tem uma face voltada para o todo que ela exprime, sendo a outra face, segundo os objetos que, de certo modo, a exprimem. O todo se divide segundo os objetos, ao tempo que reúne os objetos, expressando tanto mudanças no próprio todo quanto nas partes onde atua. Por outro lado, há também o processo de *especificação*: na imagem-movimento intervêm intervalos; relacionadas à própria imagem-movimento, outras imagens surgem, a imagem-percepção na extremidade voltada para o objeto, medindo minha influência virtual sobre o objeto, e na outra extremidade a imagem-ação, efetivando essa influência, sendo o intervalo ocupado por afecções que absorvem parte do movimento

perceptivo-motor (imagem-afecção). São estes compostos da imagem-movimento que constituem o cinema, anterior a qualquer narração e linguagem. Contrapondo-se diretamente à semiologia, Deleuze invoca condições de direito do cinema (a própria imagem-movimento) para atestar que este não é linguagem; antes, é a imagem-movimento que funda um circuito onde a linguagem se inscreverá mais tarde.

Como anota Deleuze, referindo-se a Pasolini, a unidade de um plano em um filme tem como condição uma dupla exigência: em relação ao todo, exprimindo sua constante mudança no filme, e em relação às partes, determinando seus deslocamentos no conjunto (no interior do plano, por exemplo) ou de um conjunto ao outro (no plano ou entre planos). Pasolini – resalta Deleuze – respondeu a essa dupla exigência assimilando o todo ao plano-sequência analítico, contínuo e ilimitado (a condição de direito da *langue*/cinema), enquanto as partes (os planos/monemas da *parole*/filme) seriam descontínuas e sem uma ligação *a priori*. Assim é que o plano-sequência ideal renuncia à idealidade que o caracteriza pela montagem (momento de síntese), enquanto as partes entram em *raccords* pela montagem, reconstituindo a unidade perdida. Nesse sentido, a “língua da realidade”, não sendo realmente uma língua, estaria mais próxima daquilo que Deleuze definiria, bem mais tarde, como sendo o sistema da imagem-movimento – mesmo que Pasolini ainda opere com uma concepção sintética e não disjuntiva em relação à montagem:

Será que [Pasolini] não quer dizer que a imagem-movimento (plano) comporta uma primeira articulação em relação a uma mudança ou a um devir que o movimento exprime, mas também uma segunda articulação em relação aos objetos entre os quais ele se estabelece, que se tornam ao mesmo tempo partes integrantes da imagem (cinememas)? Então, seria inútil opor a Pasolini que o objeto é apenas um referente, e a imagem, uma porção de significado: os objetos da realidade tornaram-se unidades de imagem, ao mesmo tempo que a imagem-movimento, uma realidade que ‘fala’ através de seus objetos (DELEUZE, 1990, p. 41).

Segundo Pasolini, se a “realidade” usa a “linguagem da ação” e se cada um de nós, como seres da “realidade”, se expressa com a “linguagem da ação”, é porque o corpo ativo seria uma linguagem, já que a “realidade” fala consigo própria. Ora, acontece que esse “falar” da “realidade”, como vimos, não é uma língua ou linguagem; nem a ação é exatamente ação, mas algo da ordem de um habitar a existência. Mas Pasolini tem em vista algo mais seminal, e em nome desse alvo é que ele se põe a cruzada pela reavaliação dos limites da linguística e da semiologia. Mas, mesmo que suas ideias estejam prenhes de termos da linguística e que seu próprio raciocínio seja

tributário dessa disciplina, sua intuição o direcionava para o limite extremo entre o universo material bruto e o caos recém organizado – solo do cinema como potência impensável pré-subjetiva, sem individuações, sujeitos e objetos ou “eu” constituidor, que se instaurará como imagens e signos em um plano de imanência. Sua ambição quanto ao cinema não foi descabida. Para além das condições da fenomenologia, a “antifenomenologia” de Pasolini invoca não a recepção do espectador do filme e sua assimilação a um sujeito *percipiente* ou as condições de assimilação (ou não) do filme à percepção natural, mas a própria natureza das coisas, dos objetos, isto é, dos “cinemas” (termo de Pasolini), cuja presença na tela é uma replicação criadora, modulação que dá continuidade à matéria, aos objetos.

Mas, seria ainda possível uma aproximação entre a *semiótica pura* deleuziana (o sistema das imagens e dos signos depurado das condicionantes da língua e das linguagens) da *semiologia geral da realidade* pasoliniana? Pois, se Peirce (segundo a leitura deleuziana) não manteve a determinação inicial de formular uma ciência dos signos livre dos signos linguísticos, Pasolini acaba por formulá-la da forma a mais estranha possível: alargando até romper o conceito saussuriano de língua, fazendo a língua modificar-se tanto que não mais a reconheceríamos como tal, numa não verbalidade (o *Ur-código*) que a condiciona²¹⁹. Mas é o cinema que, tanto para Deleuze quanto para Pasolini, funda uma ciência dos signos anterior à língua propriamente dita, ecoando o mesmo apelo imanente às coisas em formulações antagônicas sobre a “imagem-movimento” (em Deleuze) e a “realidade” (em Pasolini). Como Deleuze, Pasolini retira sua ciência dos signos no solo privilegiado do cinema, que seria “o sistema das imagens e dos signos pré-linguísticos” (DELEUZE, 1990, p. 312) para o primeiro; e “língua da realidade” que remete à redescoberta e revivificação dos objetos para o segundo. E em ambos, enfim, o mesmo amor pela imanência.

ii. Naturalidade e materialidade da imagem cinematográfica

²¹⁹ “Pasolini foi, em nossa opinião, o primeiro teórico que tentou construir uma semiótica do cinema, independentemente da linguística. Seus escritos cinematográficos, reunidos em *A experiência herética* [ou *Empirismo herege*], comprovam-no. Entretanto, cabe a Gilles Deleuze o mérito de ter desenvolvido e fundado verdadeiramente, com grande rigor e consistência, uma semiótica do cinema. Dir-se-ia que ela só se tornou pasoliniana com Gilles Deleuze. Com *Cinema 1: A imagem-movimento* e *Cinema 2: A imagem-tempo* (23) deu-se o passo que fez da semiótica do cinema, e também do próprio cinema, uma ciência descritiva da realidade, como sonhava Pasolini” (PARENTE, 2000 (A), p. 22).

Pasolini e Deleuze partiram de pressupostos diametralmente opostos quanto ao cinema: o primeiro se instalava na semiologia de extração linguística, enquanto Deleuze rechaçava as questões de língua e de linguagem como definidoras do cinema em prol de ver na imagem cinematográfica a realização do corte móvel na duração descoberto por Bergson, onde emerge uma matéria plástica e sinalética:

O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios ‘objetos’ (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguística), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Ele constitui toda uma ‘psicomecânica’, o autônomo espiritual, ou o enunciável de uma língua, que possui lógica própria. A língua tira daí enunciados de linguagem com unidades e operações significantes, mas o próprio enunciável mais suas imagens e signos são de outra natureza. Seria o que Hjelmslev chama de ‘matéria’ não-linguisticamente formada, enquanto a língua opera por forma e substância. Ou melhor, é o significável primeiro, anterior a qualquer significação, que para Gustave Guillaume era a condição da linguística. Compreende-se, então, a ambiguidade que percorre a semiótica e a semiologia: a semiologia, de inspiração linguística, tende a fechar sobre si o ‘significante’, e a separar a linguagem das imagens e dos signos que constituem sua matéria-prima. Chama-se semiótica, ao contrário, a disciplina que só considera a linguagem em relação a esta matéria específica, imagens e signos. Claro, quando a linguagem se apodera da matéria ou do enunciável, ela faz deles enunciados propriamente linguísticos que já não se exprimem em imagens ou em signos. Mas mesmo os enunciados, por sua vez, se reinvestem em imagens e signos, e fornecem de novo o que é enunciável. Pareceu-nos que o cinema, precisamente por suas virtudes automáticas ou psicomecânicas, era o sistema das imagens e dos signos pré-linguísticos, e que retomava os enunciados em imagens e signos característicos desse sistema (...) (DELEUZE, 1990, pp. 311 e 312).

No entanto, há aproximações descobertas pelo próprio Deleuze, que via na “língua da realidade” pasoliniana o próprio sistema da imagem-movimento, afastando-a decisivamente de ser uma língua ou mesmo uma linguagem audiovisual (DELEUZE, 1990, p. 41). Em consonância com Deleuze, encontramos a “realidade” invocada por Pasolini no regime acentrado da matéria (percepção objetiva) de onde parte Bergson. Por conseguinte, algo da *langue*/cinema como abstração dos filmes evocaria uma primeira organização do caos, um impensável que proporcionaria, contudo, o próprio pensamento com as imagens, isto é, um plano de imanência propriamente dito (DELEUZE, GUATTARI, 1992). Se a matéria é imagem, um plano de imanência que deseje abarcar a matéria cambiante (como o de Bergson do primeiro capítulo de *Matéria*

e memória) é composto por imagens, imagens-movimento que, captadas pelo cinema, se tornariam imagens-percepção, afecção, ação e muitas outras imagens dos mais variados tipos.

O projeto materialista de Dziga Vertov era, por intermédio do *kino-glaz* (cine-olho), pelo “olho da câmera”, atingir a matéria, alcançar a percepção objetiva em si da matéria (GRANJA, 1981, p. 40 e 41). Mas, se Vertov foi o primeiro a retornar o cinema em direção ao universo acentrado da matéria, retrocedendo-o para a imagem de antes da instauração do intervalo do qual o próprio cinema é tributário, os inventores do cinema de lá teriam partido: viria daí a “naturalidade” primordial que o cinema mudo teria conservado? Ao diferenciar o cinema silencioso do cinema falado, Deleuze ressalta que a montagem do primeiro naturalizaria o homem e os objetos, “lhes comunica uma espécie de naturalidade, que parece ser o segredo e a beleza da imagem muda” (DELEUZE, 1990, p. 268), em flagrante oposição aos enunciados escritos (os intertítulos) inseridos no próprio filme. Se o intertítulo, por um lado, interrompia o fluxo das imagens, por outro circunscrevia o enunciado escrito em planos autônomos. Havia no mudo a repartição clara entre a imagem visual e a palavra escrita. É o que ainda animava, por exemplo, as imagens da sociedade “naturalizada” de *Tabu* (1931, de Friedrich Murnau e Robert Flaherty), filme mudo por opção de seus autores.

No cinema mudo em geral, a imagem visual é como que naturalizada, na medida em que nos dá o ser natural do homem na História ou na sociedade, enquanto o outro elemento, o outro plano que se distingue tanto da História quanto da Natureza [o intertítulo], entra num ‘discurso’ necessariamente escrito, isto é lido, e posto em estilo indireto (DELEUZE, 1990, p. 268).

A “naturalidade” da imagem cinematográfica é perdida com a chegada do som no cinema, pois o que é falado pelos personagens pode agora ser ouvido, tornando-se, assim, um componente da imagem visual. Ao ser ouvida e não mais lida como no cinema silencioso, a fala no cinema sonoro nos fez ver algo que não aparecia anteriormente, isto é, algo na própria imagem visual. Se a imagem “desnaturalizou-se” com o falado é porque ela perdeu algo de sua natureza elementar com a entrada, justamente, da língua, das convenções linguísticas. Um ato de fala dá a ver na imagem algo novo e desnaturalizado, a interação, a fonte que fala, mas, principalmente, o próprio ato de fala tornado elemento da imagem visual, que faz da imagem visual algo não mais para ser prioritariamente visto, mas lido.

A imagem naturalizada do cinema silencioso, essa “língua da realidade” onírica e selvagem que Pasolini não cansava de dizer que pertencia à natureza íntima do cinema, conteria um forte traço da imagem objetiva material como Bergson a definiu. Não seria no cinema de Lumière, notadamente em alguns de seus primeiríssimos filmes (como víamos em *La sortie de l’usine Lumière à Lyon*, *Place des Cordeliers à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la Matière* e *Baignade en mer*; e, de uma forma mais alargada, também em filmes de Edison e Méliès; e mesmo de seus antecessores), que encontraríamos os mais evidentes traços da naturalidade das imagens do cinema? Afinal, a imagem indomada, não domesticada dos filmes de Lumière – e dos inventores do cinema, onde, enfim, encontrávamos a imagem-perceptual, isto é, a imagem-movimento cujo processo de especificação ainda não havia se completado, determinando percepções subjetivas, afecções e ações nascentes –, bem mais do que a do período do cinema silencioso pós-Griffith, não seria a imagem naturalizada por excelência?

Algo de fundamental já se imiscuía no cinema desde antes de seu surgimento “oficial” pelas mãos de Louis Lumière. O empreendimento do fisiologista Étienne-Jules Marey era analítico-científico, a decomposição do movimento em partes imóveis assimiláveis aos momentos da trajetória de um móvel e recomposição desse movimento a partir de tais momentos imóveis pela sua organização vertical segundo uma velocidade de apresentação (doze *frames* consecutivos por segundo com seu fuzil fotográfico, 1878-1888). O objetivo de Marey não era buscar uma representação “realista” do movimento; sua empresa era algo mais profundo e visceral: descobrir os segredos da matéria-movente, o carisma da matéria, da imagem, seu caráter indissociável com o movimento (e o tempo, no caso, o tempo vencido, retalhado em instantes no espaço, exatamente como criticava Bergson^{220,221}). Recém saída do caos, a

²²⁰ Para Didi-Huberman, a crítica de Bergson ao cinema era endereçada, especificamente, a Marey. Ver: DIDI-HUBERMAN. *La durée de toute chose*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges, MANNONI, Laurent. *Mouvements de l’air – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris : Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.

²²¹ A bibliografia sobre Étienne-Jules Marey é extensa e engloba campos tão díspares quanto a fisiologia, a medicina, a fotografia e as experiências com imagens animadas. Para uma introdução ao autor do ponto de vista da imagem:

BERTHOZ, Alain (collectif). *Images, science, mouvement autour de Marey*. Paris : L’Harmattan.

BRAUN, Marta. *Picturing time: the work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press.

DIDI-HUBERMAN, Georges, MANNONI, Laurent. *Mouvements de l’air – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris : Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.

FONT-RÉAULX, Dominique de, LEFEBVRE, Thierry, MANNONI, Laurent (collectif). *EJ Marey, actes du colloque du centenaire*. Paris : Arcadia éditions.

imagem dos filmes dos inventores – onde o intertítulo, enfim, nem havia surgido ainda²²² – é o compor-se de uma percepção ainda não plenamente sensório-motora, mas ainda conectada à imagem objetiva, à matéria: a naturalização das funções sociais dos passageiros e funcionários da linha férrea em *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat*; os empregados que deixam a fábrica em *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* compoem uma paisagem, um fundo de imagem; a família flagrada em *Le repas du bébé*²²³.

Desde o princípio, desejamos demonstrar que *a constituição do cinema enquanto imagem (um novo mundo de imagens) seria mais apropriadamente compreendida se tomássemos como ponto de partida o caos das imagens objetivas (regime de variação universal das imagens) em vez da gradual conversão do cinema às questões da língua e da linguagem*²²⁴. Decorre disso a importância que procuramos dar à passagem entre o universo material acentrado e sua recriação diferenciada no cinema de Lumière, o trânsito da imagem-percepção objetiva da matéria para a sua reconstituição na imagem-movimento do cinema. Acidentalmente (mas não por acaso), tal momento encontra-se no nascimento do cinema e estarmos tão próximos à sua origem enquanto invenção tecnológica, técnica de captação de imagens, fato histórico ou mesmo efeméride social, não explica seu desenvolvimento. Ao contrário, é o caráter transicional da imagem naturalizada dos filmes de Lumière (e dos filmes dos inventores do cinema), sua passagem material que poria em funcionamento a máquina de imagens do cinema, é que daria conta de sua natureza. Tal situação proporcionou que ali pudéssemos descobrir mais sobre a natureza do cinema do que sua docilização quando enquadrado nas normas da montagem invisível, no que viria a ser conhecido mais tarde como cinema clássico narrativo²²⁵.

Daí também a importância de reintegrar os primeiros filmes à “história do cinema” – uma dimensão não tão abstrata quanto se poderia considerar a princípio. Se Tom Gunning, André Gaudreault e outros, por precaução, procuraram afastar a narração

LEFEBVRE, Thierry, MALTHÊTE, Jacques, MANNONI, Laurent (collectif). *Sur les pas de Marey – science(s) et cinéma*. Paris : L'Harmattan.

SALOMON, Christian (collectif). *Marey, penser le mouvement*. Paris : L'Harmattan.

²²² Os intertítulos com diálogos dos personagens, colocados antes do plano onde as falas se davam, só aparecem em 1910. Em 1913 os intertítulos passaram a ser posicionados logo após o personagem iniciar sua fala (SADOUL, 1983).

²²³ Todos filmes de Louis Lumière de 1895.

²²⁴ Embora tenhamos visto que, para muitos (incluindo Christian Metz (1972)), o cinema só se constituiria verdadeiramente com o desenvolvimento da narração.

²²⁵ Até porque a narração não havia entrado ainda em questão em Lumière, ou entrou por acaso (*L'arroseur arrosé*, 1895). Mas nada garantia que a narração tomasse o cinema, como de fato acabou por acontecer.

cinematográfica (da forma como esta se estabeleceu no cinema institucionalizado) do âmbito desses filmes em prol de considerá-los em seu próprio contexto sociocultural e histórico, em contrapartida teriam exacerbado a ruptura com todo o resto do cinema. Desta forma, as imagens do período corriam o risco de permanecerem irremediavelmente restritas ao final do século XIX, uma pena que não foi imposta a nenhum outro período do cinema, não obstante as tantas rupturas acontecidas (algumas fundamentais, como o corte entre o cinema silencioso e o cinema sonoro, a introdução da cor e, em nossa avaliação a mais importante delas, com a passagem entre a imagem-movimento e a imagem-tempo). De outra parte, afastada a questão da narração – seja como *télos* (como fez *grosso modo* a historiografia tradicional), como dado fundante da imagem cinematográfica (como era o apanágio da semiologia do cinema com Christian Metz) ou como elemento ao qual se deveria contrapor (de uma forma geral, com a nova historiografia pós-Brighton sobre o período) –, pudemos, enfim, olhar diretamente para as imagens dos primeiros filmes de Lumière, especificamente para a constituição da imagem-perceptual, tentando encontrar nela a potência própria do cinema como um fio que conduziria, mesmo com todas as rupturas, do século XIX ao século XXI. A imagem-perceptual integra as primeiras experiências com as imagens animadas com o cinema institucional, sendo seu caráter transicional e “em construção” não sua fraqueza, mas sua potência diferenciante.

iii. Considerações finais

Há algo de brutal nas imagens do cinema, lá onde a imagem ainda tem o poder de redenção ou de pôr tudo a perder, onde a imagem ainda é um risco. Essa foi a cruzada de Pasolini ao afirmar os “elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros” (1982, p. 141) do cinema de poesia e de uma “língua de realidade” como sendo a natureza íntima do cinema. E afirmar essa dimensão de início foi o que fez Deleuze ao ressaltar que o cinema não se constituiria com a narração, mas que, ao contrário, a narração é que se constituiria pela montagem, pelo agenciamento das imagens-movimento (imagem-percepção, ação, percepção etc.) entre si (DELEUZE, 1990, pp. 37-43). A imagem do cinema reafirma sobre seu plano de imanência o universo maquínico, confirmando Bergson (mesmo que Bergson não tenha reconhecido a imagem cinematográfica como imagem-movimento); tanto quanto o Bergson de

Matéria e memória, por seu turno, entroniza a matéria no domínio imagético, ampliando o conceito de imagem: falar da matéria ou da imagem, doravante, seria a mesma coisa.

O “mais” de realismo (segundo a percepção natural) e a cantilena da representação (o cinema enquanto cópia mais ou menos bem sucedida) estão ancorados numa perspectiva de cisão entre uma instância “tornada” transcendente e outra instância que “atuaria” como cópia. O cinema não seria um reproduzidor fidedigno de uma “realidade” tal qual esta se apresentaria aos nossos sentidos, muito menos a mais perfeita forma de “representação” da realidade do mundo, como uma leitura apressada das proposições de Pasolini poderia supor. Trata-se, pelo contrário, de uma metafísica da imagem a partir da possibilidade de conectar-se com o “fora” (“*dehors*”) a partir da dimensão material e enquanto condição mesma da imagem cinematográfica. Não uma metafísica tributária a uma ontologia imóvel e representacional ancorada numa instância modelar transcendente, mas uma metafísica propriamente imanente, pois “o cinema é a manifestação direta de um pensamento em movimento, ele realiza a metafísica nas imagens através do movimento e do tempo” (ARÊAS, 2003, p. 25).

Ora, a imagem-movimento e a imagem-tempo são conquistas extraordinárias para o pensamento porque restituem a densidade metafísica que Bergson reclamava para os problemas filosóficos, em sua tentativa de romper com as estratégias espacializantes da racionalidade representativa (ARÊAS, 2003, p. 26).

Não é à toa que Deleuze busca em Bergson a filiação metafísica do cinema. É por Bergson que se chega à dimensão anterior ao humano (no primeiro capítulo de *Matéria e memória*); é em Bergson que encontramos a mais potente formulação que poderíamos ter da imagem, uma formulação propriamente material, longe da qualquer concepção representativa. Uma imagem ainda quente, a imagem-perceptual, que surpreendemos nos grandes filmes curtos de Lumière: o que esses filmes descobrem não é o realismo perceptivo das imagens, nem uma nova forma de representação, mas o salto da imagem bergsoniana, da matéria acentrada para o cinema, o ganho de potência da matéria ao se constituir como o corpo do cinema. O cinema, sua técnica e natureza, é o triunfo da imanência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALLIEZ, Éric. **A Assinatura do mundo – O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?**
Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. **Deleuze filosofia virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

- AMENGUAL, Barthélemy. **Chaves do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- ARÊAS, James Bastos. **Bergson: a metafísica do tempo**; in: DOCTORS, Márcio. *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. **David Lynch, entre o afeto e a ação**: nota sobre a imagem-pulsão em Deleuze. In: *O que nos faz pensar*, n.16, p. 25-35, nov. Rio de Janeiro: 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTAUD, Antonin. **El cine**. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2008.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. **A imagem**. São Paulo: Ed. Papyrus, 1993.
- _____. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus Editora, 2004.
- _____. **Lumière, ‘o último pintor impressionista’**. In: *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2003.
- BAECQUE, Antoine. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BADIOU, Alain. **Deleuze, o clamor do ser**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BANDA, Daniel, MOURE, José (orgs). **Le cinéma : naissance d’un art – 1895-1920**. Paris : Éditions Flammarion, 2008.
- BARROSO, Miguel Angel. **Pier Paolo Pasolini – La brutalidad de la coherencia**. Madrid: Ediciones Jaguar, 2000.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAZIN, André... (et al.). **A política dos autores**. Lisboa: Assírio e Alvin, 1976.

_____. *A evolução da linguagem cinematográfica*. In: **O cinema** – ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991 (A).

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

_____. **Orson Welles**. Lisboa: Livros Horizonte, 1991 (B).

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (obras escolhidas III)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERTHOZ, Alain (collectiv). **Images, science, mouvement autour de Marey**. Paris : L'Harmattan, 2003.

BORGES, Luiz Carlos R. **O cinema à margem – 1960-1980**. Campinas: Papyrus, 1983.

BRAUN, Marta. **Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

BUÑUEL, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BURCH, Noël. **La lucarne de l'infini – naissance du langage cinématographique**. Paris : L'Harmattan, 2007.

_____. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **La lucarne de l'infini – naissance du langage cinématographique**. Paris : L'Harmattan, 2007.

CHABROL, Claude; GODARD, Jean-Luc; RIVETTE, Jacques; ROHMER, Eric ; TRUFFAUT, François. **La Nouvelle Vague: sus protagonistas**. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2006.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHEDIAK, Karla de Almeida. **A filosofia crítica de Deleuze: um estudo sobre o conceito de diferença na filosofia da representação finita e infinita**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da PUC-Rio, 1995.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema – algumas considerações**; in BENTES, Ivana (org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

_____. **O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Suspensões da percepção – atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Técnicas do observador – visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRUZ, Jorge (org.). **Gilles Deleuze: sentidos e expressões**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

DANEY, Serge. **A rampa – Cahiers du Cinéma, 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Cine, arte del presente**. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004.

_____. **Cine journal v. I / 1981-1982**. Paris : Cahiers du Cinéma, 1998 (A).

_____. **Cine journal v. II / 1983-1986**. Paris : Cahiers du Cinéma, 1998 (B).

De CHIRICO, Giorgio. *Meditações de um pintor*. In: CHIPP, H. B (org.). **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (A).

_____. *Sobre a arte metafísica*. In: CHIPPE, H. B (org.). **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (B).

DECORDOVA, Richard. *From Lumière to Pathé: The break-up of perspectival space*. In: ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam (orgs.). **Early cinema: space – frame – narrative**. London: British Film Institute, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação)*. In: **Foucault**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. 144 p.

_____. **Bergsonismo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

_____. **Conversações – 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **L'abécédaire de Gilles Deleuze**. Coffret 3 DVDs. Editions Monparnasse.

_____. **L'image-mouvement**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2012.

_____. **L'image-temps**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2013.

_____. **L'immanence: une vie...** Philosophie, n° 47, sept 1, 1995, pp. 3-7 (*A Imanência: uma vida...*, tradução de Tomaz Tadeu da Silva disponível em <<http://www.scribd.com/doc/7182897/Deleuze-Gilles-A-Imanencia-Uma-Vida>>.

Última consulta: 5/11/2014)

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *O atual e o virtual*. In: ALLIEZ, Eric. **Deleuze filosofia virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Post scriptum sobre as sociedades de controle*. In DELEUZE, Gilles. **Conversações – 1972-1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Postulados da linguística*. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DESNOS, Robert. *Os sonhos da noite transportados para a tela*. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Clássica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent. **Mouvements de l'air – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides**. Paris : Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2004.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990 (A).

_____. **O Sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990 (B).

ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam (orgs.). **Early cinema: space – frame – narrative**. London: British Film Institute, 2013.

ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Hólon, 1991.

FAHLE, Oliver; ENGEL, Lorenz (org.). **Le cinéma selon Deleuze**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1998.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Percepção, imagem e memória na modernidade – uma perspectiva filosófica**. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v.27, n.1, p. 59-78, jan./jun. São Paulo: 2004.

FONT-RÉAULX, Dominique de, LEFEBVRE, Thierry, MANNONI, Laurent (collectif). **EJ Marey : Actes du colloque du centenaire**. Paris : Arcadia éditions, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir: História da Violência nas Prisões**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imagem, 2001.

GALVÃO, Maria Rita, e BERNARDET, Jean-Claude. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema**. São Paulo: Embrafilme / Editora Brasiliense, 1983.

GAUDREAULT, André. **Cinéma et attraction** – pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris : CNRS Éditions, 2008.

_____. *Film, narrative, narration: the cinema of the Lumière brothers*. In: ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam (orgs.). **Early cinema: space – frame – narrative**. London: British Film Institute, 2013.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema trajetória do subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GOTTLIEB, Sidney (org.). **Hitchcock por Hitchcock** – coletânea de textos e entrevistas. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte, Curso de Pós-Graduação de Estudos Literários/Editora da UFMG, 1997.

GUNNING, Tom. **A grande novidade do cinema das origens: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos**. In: *Revista Imagens*, nº 2, agosto 1994, Campinas, UNICAMP.

_____. **Non-continuity, continuity, discontinuity**. A theory of genres in early Films. In ELSAESSER, Thomas (org.). *Early Cinema: Space – frame – narrative*. London: British Film Institute, 1990.

_____. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Primitive cinema – a frame-up? or the trick's on us*. In ELSAESSER, Thomas (org.). **Early cinema: space – frame – narrative**. London: British Film Institute, 1990.

_____. *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*. In ELSAESSER, Thomas (org.). **Early cinema: space – frame – narrative**. London: British Film Institute, 1990.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze, um aprendizado em filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.

HITCHCOCK, Alfred. *Entrevista com Alfred Hitchcock*. In: BAZIN, André (et al.). **A política dos autores**. Lisboa: Assírio e Alvin, 1976.

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HJELMSLEV, Louis. **Ensaio linguísticos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JAEGER, Werner. **Paidéia – a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEFEBVRE, Thierry, MALTHÊTE, Jacques, MANNONI, Laurent (collectif). **Sur les pas de Marey – science(s) et cinéma**. Paris : L'Harmattan, 2004.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Ed. Papyrus, 2011.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- _____. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra – arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Editora Unesp, 2003.
- MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Campinas: Ed. Papyrus, 2011.
- MARRATI, Paola. **Gilles Deleuze: Cine y filosofia**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- MARTIN, Jean-Clet. **La philosophie de Gilles Deleuze**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2005.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O cinema e a nova psicologia**. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal/Embrafilme, 1983.
- MITRY, Jean. **Estética y psicología del cine: tomo 1. Las estructuras**. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002 (A).
- _____. **Estética y psicología del cine: tomo 2. Las formas**. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002 (B).
- _____. **Histoire du cinèma**. Paris: Editions Universitaires, 1967.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia – ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Crepúsculo dos ídolos – ou como filosofar com o martelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JAEGER, Werner. **Paidéia – a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

- PARENTE, André. **Cinema/Deleuze**. Campinas: Editora Papyrus, 2013.
- _____. **Narrativa e modernidade** – os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Editora Papyrus, 2000 (A).
- _____. *O cinema do pensamento* – paisagem, cidade e cybercidade. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000 (B).
- PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pier Paolo Pasolini** – Escritos (1957/1984). São Paulo: Nova Stella, 1986.
- _____. **Écrits sur le cinéma** – petits dialogue avec les films (1957-1974). Paris : Cahiers du Cinéma, 2000.
- _____. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1998.
- PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- _____. **O sofista**. In: *Diálogos* v. 1: *Teeteto* (ou do conhecimento), *Sofista* (ou do ser), *Protágoras* (ou sofistas). Bauru: Edipro, 2007.
- PRADO JR., Bento. **A ideia de plano de imanência**. In: ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. **Plano de imanência e vida**. In: *Erro, ilusão e loucura*. São Paulo: 34, 2004.
- RAJCHMAN, John. **Deleuze: un mapa**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- RAMOND, Sylvie (org.). **Impressionisme et naissance du cinématographe**. Lyon: Fage éditions/Musée des Beaux-Arts, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Vol. I** – pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Vol. II: documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema*. In: **A fábula cinematográfica**. Campinas: Ed. Papyrus, 2013.
- RILKE, Rainer Maria. **Sobre a paisagem**. Trad. de Alberto Tibaji. Mimeo, 1988.

- _____. **Sur le paysage**. In: *Le paysage*. Trad. de Maurice Betz. Paris: Ed. Emile-Paul Frères, 1942.
- SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** (vols: I, II, III). Lisboa: Horizonte, 1983.
- SALOMON, Christian (collectif). **Marey, penser le mouvement**. Paris : L'Harmattan, 2008.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Entrando na Arca russa*. In: MACHADO, Alvaro (org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia** – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SCHEFER, Jean Louis. **L'homme ordinaire du cinéma**. Paris : Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1997.
- SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. São Paulo: Edusp / Contraponto, 2004.
- SITNEY, P. Adams. **Le cinéma visionnaire** – l'avant-garde américaine, 1943-2000. Paris : Éditions Paris Expérimental, 2002.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes. 1990.
- TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**, escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. **Os filmes da minha vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- TAYLOR, Joshua C. *Scuola Metafísica* – introdução. In: CHIPPI, H. B (org.). **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- VALÉRY, Paul. *Cinematographe*. In: **Cinéma**, cadernos do IDHEC, nº 1, Paris, 1944.
- VAUGHAN, Dai. *Let there be Lumière*. In: ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam (orgs.). **Early cinema: space – frame – narrative**. London: British Film Institute, 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

_____. **Mito & pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **O cinema moderno segundo Pasolini**. In: *Revista de Italianística*, v.1, n.1, julho de 1993. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/UPS, 1993.

_____. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZENÃO DE ELÉIA. **Os pensadores** (v. Pré-socráticos). São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze, una filosofía del acontecimiento**. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.