

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

Rafael Sellamano Silva Pereira

TEMPO (DES)ENCADEADO:
DELEUZE E A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA

Belo Horizonte
2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

Rafael Sellamano Silva Pereira

**TEMPO (DES)ENCADEADO:
DELEUZE E A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Giorgia Cecchinato

Belo Horizonte
2024

100

Pereira, Rafael Sellamano Silva.

P436t

Tempo (des)encadeado [manuscrito] : Deleuze e a montagem cinematográfica / Rafael Sellamano Silva Pereira. - 2024.

2024

230 f.

Orientadora: Giorgia Cecchinato.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Deleuze, Gilles, 1925-1995.
3. Cinema - Teses. 4. Tempo - Teses. 5. Cinema – Montagem - Teses. I. Cecchinato, Giorgia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tempo (des)encadeado: Deleuze e a montagem cinematográfica

RAFAEL SELLAMANO SILVA PEREIRA

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 01 de abril de 2024, pela banca constituída pelos membros:

Profa. Giorgia Cecchinato - Orientadora (UFMG)

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (UFMG)

Prof. Walter Romero Menon Júnior (UFMG)

Profa. Cíntia Vieira da Silva (UFOP)

Prof. Michel Mingote Ferreira de Azara (UFJF)

Belo Horizonte, 01 de abril de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 10/04/2024, às 09:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Vieira da Silva, Usuário Externo**, em 10/04/2024, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giorgia Cecchinato, Chefe de departamento**, em 10/04/2024, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Michel Mingote Ferreira de Azara, Usuário Externo**, em 11/04/2024, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Walter Romero Menon Junior, Professor do Magistério Superior**, em 11/04/2024, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3167996** e o código CRC **0DFC3AFF**.

Para Raquel e Ana Helena

Agradecimentos

Agradeço à FAPEMIG e ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais pela viabilização e pelo suporte à pesquisa.

Agradeço ao programa CAPES/Cofecub pela viabilização e pelo suporte ao estágio doutoral no exterior (Doutorado Sanduíche), realizado na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Agradeço especialmente à Prof.^a Dra. Giorgia Cecchinato (UFMG), orientadora desta Tese.

Agradeço ao Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (UFMG), membro da banca examinadora, coordenador do projeto “Estética contemporânea: diálogo de culturas”, no âmbito do programa CAPES/Cofecub.

Agradeço à Prof.^a Dra. Cíntia Vieira da Silva (UFOP), membro da banca examinadora.

Agradeço ao Prof. Dr. Walter Romero Menon Júnior (UFMG), membro da banca examinadora.

Agradeço ao Prof. Dr. Michel Mingote Ferreira de Azara (UFJF), membro da banca examinadora.

Agradeço à Prof.^a Dra. Virginia Araújo Figueiredo (UFMG), membro da banca de qualificação.

Agradeço ao Prof. Dr. Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRRJ), coordenador do projeto “Estética contemporânea: diálogo de culturas”, no âmbito do programa CAPES/Cofecub.

Agradeço ao Prof. Dr. Jacinto Lageira e à École Doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l’Art da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pelo acolhimento durante o Doutorado Sanduíche.

Agradeço a todos os professores e professoras, amigos e amigas que, de alguma forma, contribuíram com a realização deste trabalho, em especial: Verlaine Freitas, Flávio Augusto Senra Ribeiro, Daniel Oliveira Pucciarelli, Rachel Cecília de Oliveira Costa, Edgar Silva dos Anjos, Cristiano de Paulo, Gislaine Gonçalves Dias Pinto, Luciana Nunes Nacif, Flávia Virgínia Santos Teixeira Lana, Luiz Coelho Lana, Zé Veloso, Regina Sanches Xavier, Guilherme Ferreira, Lucyane de Moraes, Maria Carolina Mendonça de Resende, Paulo César Sindeaux.

Agradeço aos membros do Grupo de Estudos em Filosofia da Música, Henrique Iwao Jardim da Silveira, Jean Pierre Cardoso Caron, João Paulo Costa do Nascimento, Ricardo Miranda Nachmanowicz.

Agradeço aos amigos de muitos anos, Victor Macedo Pessoa, Gustavo Prates, Lucas Gazola, Ramon Ramalho, João Paulo Pereira Gomes (*in memoriam*)

Agradeço a meus pais, Ana Maria Silva Pereira e Raimundo Antunes Pereira, e a todos os meus familiares.

Agradeço à Osvaldo Minini e à Helena Mieco Minini.

Agradeço à Ana Helena (*in memoriam*)

Agradeço imensamente à minha esposa, Raquel Mieco Minini. Sem seu suporte, carinho e atenção, a realização deste trabalho teria sido impossível.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender o desdobramento das relações temporais internas às produções cinematográficas, tendo como base os dois livros Gilles Deleuze a respeito do cinema. A emergência, o desenvolvimento, a consolidação, a crise e o declínio da utilização da técnica de montagem ao longo da história do cinema constituem o foco da análise. Propõe-se uma leitura pragmática da obra de Deleuze, afastando-se, dessa maneira, das interpretações metafísicas imputadas à sua filosofia. Como consequência, compreende-se a filosofia da diferença como método de análise imanente que toma seus objetos de estudo do ponto de vista da sua diferenciação. Esse método de análise permite abordar fenômenos históricos de modo não linear ou não cronológico, desvelando, dessa maneira, uma lógica de relações diferenciais que, muitas vezes, escapam das análises fundamentadas em bases historicistas, em especial, daquelas vinculadas metodologicamente a dialética hegeliana. Por fim, levanta-se a hipótese de que a análise imanente poderia servir de propedêutica a crítica imanente dos fenômenos estéticos, sobretudo daqueles que permeiam o campo da indústria cultural, apontando caminhos para um diálogo possível entre a estética de Deleuze e a de Adorno.

Palavras-chave: Deleuze, cinema, tempo, montagem cinematográfica, análise imanente.

ABSTRACT

Starting from the two Gilles Deleuze books about cinema, this work aims to understand the unfolding of temporal relations in the film productions. The emergence, development, consolidation, crisis, and decline of the technique of film editing is at the core of the analysis. A pragmatic reading of Deleuze's work is proposed, thus moving away from the metaphysical interpretations attributed to his philosophy. As a consequence, the philosophy of difference is understood as a method of immanent analysis that takes its objects of study from the standpoint of their differentiation. This method of analysis allows us to approach historical phenomena in a non-linear or non-chronological way, thus unveiling a logic of differential relationships that often escape of the analyzes based on historicist bases, especially those that are methodologically linked to Hegelian dialectics. In conclusion, we hypothesize that this kind of immanent analysis could serve as a propaedeutic for an immanent critique of aesthetic phenomena, especially those that permeate the field of cultural industry, indicating the paths of a possible dialogue between Deleuze's and Adorno's aesthetics.

Key words: Deleuze, cinema, time, film editing, immanent analysis.

ABREVIACÕES DAS OBRAS DE GILLES DELEUZE

(Incluindo as parcerias com feliz Guattari e Claire Parnet)

- ES: Empirismo e subjetividade (1953)
CDB: A concepção de diferença em Bergson (1956)
NF: Nietzsche e a filosofia (1962)
B: Bergsonismo (1966)
PS: Proust e os signos (1964, 1970, 1976)
DR: Diferença e repetição (1968)
LS: Lógica do Sentido (1969)
AE: O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1 (1972)
D: Diálogos (1977, 1996)
MP: Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2 (1980)
IM: Cinema 1 – A imagem-movimento (1983)
IT: Cinema 2 – A imagem-tempo (1985)
OQF: O que é a filosofia? (1991)
CC: Crítica e Clínica (1993)
ID: A ilha deserta e outros textos (2002)
DRL: Dois regimes de loucos (2003)

A paginação constante nas citações ao longo do texto se refere às obras de Deleuze (incluindo as obras em parceria com Guattari e Parnet) traduzidas para o português e listadas na bibliografia primária.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	13
CAPÍTULO I – UM CONTROVERSO HERDEIRO DE KANT _____	24
1.1 Duração e extensão, virtual e atual _____	29
1.2 Univocidade do ser _____	38
1.3 Uma lógica de relações _____	45
1.4 Nota breve sobre os processos de territorialização e desterritorialização _____	52
CAPÍTULO II – A IMAGEM E SUA RELAÇÃO COM O PENSAMENTO _____	57
2.1 A imagem dogmática do pensamento _____	60
2.2 Plano de imanência e empirismo transcendental _____	65
2.3 Doutrina das faculdades e pensamento sem imagem _____	70
2.4 O paradoxo do sentido interno _____	78
2.5 Duas leituras do tempo _____	86
CAPÍTULO III – A EMERGÊNCIA DO CINEMA CLÁSSICO: DA IMAGEM EM MOVIMENTO À IMAGEM-MOVIMENTO _____	92
3.1 Primeira tese sobre o movimento: “cortes imóveis” versus “cortes móveis” _____	93
3.2 Segunda tese sobre o movimento: os primórdios do cinema _____	96
3.3 Terceira tese sobre o movimento: o cinema é um “corte móvel” da duração _____	99
3.4 Primeiro nível: o quadro cinematográfico _____	103
3.5 Segundo nível: o plano cinematográfico ou a imagem-movimento _____	108
3.6 Terceiro nível: a montagem cinematográfica _____	115

CAPÍTULO IV – IMAGEM-AÇÃO: ANÁLISE IMANENTE DO MODELO CINEMATOGRAFICO DE HOLLYWOOD	132
4.1 A teoria das imagens e o sistema sensorio-motor em Bergson	133
4.2 O sistema sensorio-motor cinematográfico	143
4.3 – A imagem-ação ou o realismo naturalista de Hollywood	152
CAPÍTULO V – A EMERGÊNCIA DO CINEMA MODERNO: DA IMAGEM-MOVIMENTO À IMAGEM-TEMPO	162
5.1 Tempo encadeado: a imagem-movimento e a cadeia dos presentes	162
5.2 Movimentos normais e movimentos aberrantes	168
5.3 Movimentos aberrantes e a crise da imagem-ação	174
5.4 Tempo <i>desencadeado</i> (parte 1): a profundidade de campo e o plano-sequência	186
5.5 O cone da memória	192
5.6 Tempo <i>desencadeado</i> (parte 2): saindo da cadeia dos presentes	196
5.7 Representação indireta e apresentação direta do tempo no cinema	206
CONCLUSÃO	210
BIBLIOGRAFIA	220
FILMOGRAFIA	225

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é compreender o desdobramento das relações temporais internas às produções cinematográficas, tendo como base os dois livros de Gilles Deleuze a respeito do cinema. A emergência, o desenvolvimento, a consolidação, a crise e o declínio da utilização da técnica de montagem ao longo da história do cinema constituem o foco da análise. Esse objetivo, porém, encontra sua justificativa em um debate que é, se não inteiramente, pelo menos em grande parte exterior à teoria deleuzeana. Trata-se do debate em torno do desenvolvimento das técnicas narrativas no cinema, de suas continuidades e rupturas, e da recepção, não raramente negativa, que o cinema despertou na filosofia da primeira metade do século XX. Assim, uma exposição desse debate mostra-se inevitável e até mesmo indispensável para justificar o modo como as teses deleuzeanas sobre o cinema serão abordadas no decurso deste trabalho.

A narratividade das produções cinematográficas está inextricavelmente ligada ao modo como as várias cenas de um filme são *encadeadas*. Trata-se de uma construção diegética à qual se convencionou chamar “montagem” e que possui a função de desmembrar ações complexas em várias cenas, planos ou quadros distintos, de forma que o público possa digerir, sem muitas dificuldades, a trama que se desenrola na tela. A instituição desse modelo, porém, não se deu sem dificuldades. A forma *linear* da disposição dos quadros, cenas ou planos em um filme foi o corolário de diversas experimentações que, mais ou menos entre 1895 e 1915, foram realizadas com o intuito de prover as *motion-pictures* de qualidade narrativa própria. As primeiras produções cinematográficas realizadas entre o final do século XIX e início do século XX eram bem curtas, filmadas geralmente de um único ponto fixo (tal como se retratassem um palco de teatro), compostas por uma única cena, cuja sequência tinha de ser efetuada pelo próprio operador, através da exibição sucessiva de cada um destes pequenos filmes em separado. Nessas primeiras exibições, o vínculo narrativo entre os ‘pequenos filmes’ só podia ser garantido pelo pré-conhecimento dos espectadores da história que estava sendo apresentada, como acontecia, por exemplo, nas várias exibições que retratavam a paixão de Cristo, aproximadamente entre os anos de 1897 e 1907 (Machado, 2002, p. 89-90).

Várias outras experiências foram realizadas até que se conseguisse, por meio da montagem, *linearizar* as disposições dos quadros cinematográficos de forma que os

espectadores pudessem apreender o filme narrativamente sem o concurso de recursos exteriores à própria sequência das cenas. Para alcançar esse resultado, foi necessário à nascente indústria cinematográfica não somente investir no aprimoramento técnico das produções, como também, “educar” o espectador, isto é, torná-lo apto, do ponto de vista perceptivo, a acompanhar a trama que se desenvolvia na tela. Isso porque, num primeiro momento, o público se mostrou incapaz de discernir tramas complexas quando exibidas de forma simultânea num mesmo plano ou quadro (como acontece, por exemplo, no teatro). O recurso à montagem, do qual os filmes de Griffith se tornaram o paradigma inicial, proporcionou o desenvolvimento narrativo no cinema, ao desmembrar aquilo que era retratado de forma simultânea, isto é, numa mesma cena, em vários quadros sequenciais. Ao mesmo tempo, por meio da montagem, foi possível imputar ao público consumidor uma *regra de síntese* narrativa imagética, que permitia o acompanhamento das tramas sem o auxílio de recursos exteriores à própria sequência dos quadros.

É possível observar nessa mudança na forma como os filmes eram realizados uma primeira troca de posição entre as instâncias temporais e espaciais no cinema. No primeiro cinema ou “cinema primordial”¹, composto somente por *imagens animadas* (*motion-pictures*) e sem o recurso à montagem, o tempo surgia apenas como que inserido nas imagens. Tratava-se de um efeito óptico ilusório, obtido por meio da reprodução em alta velocidade de vários fotogramas. Inserido dentro da imagem, o tempo encontrava-se subordinado à dimensão espacial, isto é, subordinado à própria fotografia. Com o surgimento da montagem, essa relação se altera. O encadeamento *linear* de vários quadros faz surgir uma *nova qualidade do tempo* no cinema, que deixa de estar somente inserido dentro do movimento das imagens para passar então a coordenar o encadeamento contínuo destas mesmas imagens animadas. A instituição dessa nova ordem temporal e narrativa nos filmes na primeira metade do século XX, cujo desenvolvimento foi extremamente importante para o estabelecimento do cinema como uma verdadeira indústria, frequentemente foi compreendida de forma negativa. No

¹ Devemos essa caracterização a Cíntia Vieira da Silva, como sugestão para substituir a expressão ainda usual, porém infeliz, “cinema primitivo”. Conforme observam Aumont e Marie: “Em uma periodização bastante primitiva da história do cinema, designou-se por muito tempo como ‘primitivo’ o cinema anterior à norma clássica, ou seja, aproximadamente, o cinema anterior à Primeira Guerra Mundial. (...) o próprio termo ‘primitivo’ é hoje pejorativamente conotado (não era o caso de suas primeiras utilizações), e do mesmo modo que a etnografia e a antropologia proibiram para si seu uso, os historiadores do cinema preferiram, desde 1978 (congresso de Brighton), de maneira quase unânime, falar de ‘cinema dos primeiros tempos’, expressão que traduz a expressão inglesa *early cinema*, julgada ‘politicamente correta’” (Aumont; Marie, 2003, p. 242). Acolhemos, assim, a expressão “cinema primordial”, sendo que em alguns momentos deste trabalho a expressão “cinema dos primeiros tempos” também será utilizada.

campo da filosofia, Theodor Adorno foi, sem dúvida, quem apresentou ponto de vista radicalmente crítico à narratividade cinematográfica, e é justamente em relação aos seus apontamentos que se desenvolve o debate proposto nesta introdução.

Em geral, Adorno não é muito simpático ao cinema, tratando-o quase sempre do ponto de vista da crítica à cultura de massas. Essa perspectiva negativa surge com muita força em *Dialética do Esclarecimento*, principalmente no capítulo dedicado à crítica da *indústria cultural* – termo cunhado por Adorno e Horkheimer para designar o ramo da produção capitalista voltado para o entretenimento massificado. Aqui, a problemática envolvida na crítica ao cinema se liga claramente ao tema da expropriação do esquematismo, referência explícita à doutrina do esquematismo kantiana, cuja reformulação operada por Adorno e Horkheimer ressalta a ideia de que certos produtos culturais possuem a capacidade de expropriar a espontaneidade das faculdades mentais dos indivíduos (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 103)². Partindo de um ponto de vista materialista-dialético, Adorno e Horkheimer alteram a polaridade da relação sujeito-objeto kantiana e passam a pensar as instâncias socioculturais como conformadoras da subjetividade: é o próprio cinema, entendido como empreendimento industrial, que forneceria a instância determinante das relações espaço-temporais nos filmes, expropriando do espectador uma atividade mental que “originariamente” deveria ter sido executada pela sua faculdade de imaginação (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 104-105).

Esse tipo de caracterização, todavia, só encontra respaldo em produções cujo cânone formal reproduz a fórmula narrativa cunhada pela indústria hollywoodiana. Existem outros modelos formais, outras formas de encadeamento das imagens no cinema, que promovem outro tipo de experiência cinematográfica. Só mais tarde Adorno veio a perceber que uma mudança na instância narrativa, isto é, que a emergência de uma nova qualidade do tempo no cinema poderia conferir a algumas produções cinematográficas outro estatuto epistemológico e um novo estatuto estético. Em *Transparências do filme*, ensaio escrito em 1967, em defesa do *Novo Cinema Alemão*, Adorno reflete sobre como o cinema poderia se tornar arte: somente através do rompimento do encadeamento diegético das imagens, de forma que a ligação automática operada pela montagem ficasse em suspenso (Adorno, 2021, p. 133). Ora, é justamente esse rompimento que foi diagnosticado por Deleuze como uma característica marcante na distinção entre o cinema clássico e o cinema moderno. Diferentemente da

² Cf. Duarte, 2002, 2003.

avaliação superestrutural, tão característica das análises operadas no âmbito da teoria crítica, Deleuze assume a empreitada de elaborar uma ontologia materialista do cinema, uma ontologia restrita ao âmbito cinematográfico, e que não pode ser estendida, sem mais, ao ser em sua generalidade. Esse tipo de ontologia restrita permite a realização de uma tarefa que não pôde ser elaborada, ou sequer foi pretendida, pela teoria crítica: Deleuze realiza uma *análise imanente* da forma temporal no cinema, indo além de sua crítica enquanto produto cultural abstrato. A leitura deleuzeana da temporalidade no cinema permite apreender a *duração* enquanto desdobramento imanente da própria imagem cinematográfica: uma imagem que, ao contrário da fotografia e da pintura, se diferencia de si mesma o tempo todo, uma imagem cuja mudança constante é sua especificação.

A questão temporal é extensamente trabalhada por Deleuze nos dois livros que dedicou ao cinema. Num plano mais amplo, Deleuze elenca a presença de duas formas de temporalidade, que são tratadas em sua relação com dois tipos de regimes imagéticos: a *imagem-movimento*, que está predominantemente ligada ao cinema clássico, e a *imagem-tempo*, mais presente no cinema moderno do pós-guerra. Trata-se, segundo Pelbart (2010, p. 8), “de dois regimes da imagem, de dois tipos de narrativa, mas sobretudo de dois tipos de relação com o tempo: a *representação indireta* do tempo e a sua *apresentação direta*”. Deleuze tem em vista aqui duas noções extraídas dos trabalhos de Henri Bergson, cuja influência sobre as análises empreendidas nos livros sobre cinema é de extrema importância. Ao analisar as teses bergsonianas sobre o movimento no início de *Cinema I – A imagem-movimento*, Deleuze nos lembra que o próprio Bergson condena a “ilusão cinematográfica”, isto é, a tentativa falsa e abstrata de reconstituição do movimento operada pelo aparelho de filmagem (Deleuze, IM, p. 10). Deleuze ressalta que, para Bergson, o movimento não pode ser reconstituído artificialmente por meio da adição sucessiva de fotogramas como ocorre no cinema – assim como, por exemplo, o movimento de um corpo no espaço não pode ser reconstituído pela adição sucessiva dos vários pontos percorridos. Nesse sentido, o movimento possuiria uma natureza distinta da espacial, na medida em que apresenta uma duração sem cortes, contínua, sem momentos discerníveis do todo. Essa *diferença de natureza* tornaria o movimento irreconciliável com a fórmula cinematográfica, isto é, uma soma de “cortes imóveis” (fotogramas) e “tempo abstrato” (tempo do movimento da câmera). Deleuze, porém, realiza uma torção interpretativa da posição bergsoniana, defendendo a ideia de que a crítica de Bergson somente se reporta ao “cinema primordial”, isto é, aquele cinema das

motions-pictures, anterior, portanto, à adoção da técnica de montagem. É com o advento da montagem (dentre outras técnicas) que a “noção bergsoniana” de *imagem-movimento* ganha corpo no cinema: o plano cinematográfico deixa de ser um plano predominantemente espacial para tornar-se aberto à dinâmica temporal, reencontrando assim “exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e memória*” (Deleuze, IM, p. 15). Trata-se de uma potência interna à imagem cinematográfica, consubstanciada pela montagem, que desterritorializa ou subverte a relação causal entre *reprodutibilidade técnica* (câmera + fotogramas) e *motion-pictures*, justamente no momento em que se inicia a produção cinematográfica massificada. Para Deleuze, com o surgimento e a consolidação da técnica de montagem a imagem cinematográfica se emancipa do seu mecanismo de base, *criando para si mesma* seus condicionantes internos. Uma subversão que acabou abrindo espaço para as primeiras vanguardas no cinema: a produção russa da década de 1920, o impressionismo francês e o expressionismo alemão das décadas de 1920-1930.

Apesar do início promissor, o cinema clássico acabou se rendendo aos ditames da indústria, já que tendeu para a repetição de um esquema narrativo invariante, que Deleuze descreveu, ainda na esteira de Bergson, como a consolidação de um *esquema sensório-motor*. A imagem-movimento fornece uma *apresentação indireta* do tempo, já que subordina a duração ao movimento encadeado pela montagem. Deleuze distingue, assim, pelo menos três divisões dessa imagem-movimento: as *imagens-percepção*, as *imagens-afecção* e as *imagens-ação*. Essas variações de imagem podem aparecer em um mesmo filme, embora em algumas produções apenas uma delas predomine: no cinema de tipo industrial, preponderante na indústria hollywoodiana, é a imagem-ação que dá as cartas. Para Deleuze, o cinema que privilegia a imagem-ação tende a criar *esquemas sensório-motores*, que submetem a dinâmica das imagens cinematográficas a um sistema invariável de encadeamento das imagens: para cada ação tem-se uma reação estereotipada, já prevista de antemão, isto é, um uso rotineiro do clichê.

Nota-se, portanto, que a problemática envolvida na conformação mercadológica do cinema gira em torno de um *esquema*, isto é, de uma fórmula pré-pronta de desenvolvimento da narrativa, que encontra na indústria hollywoodiana seu uso mais disseminado. E, embora não seja possível entender a expressão *esquema*, adotada por Deleuze, precisamente no mesmo sentido que Adorno e Horkheimer conferem ao termo em *Dialética do Esclarecimento*, a problemática envolvida na análise deleuzeana é muito próxima da que

encontramos em Adorno, ainda que seus pressupostos ontológicos, epistêmicos e sociológicos sejam bastante distintos: *trata-se de apontar o fato de que o modelo clássico cria, impõe e reproduz incessantemente padrões narrativos de forma industrializada*. O diagnóstico adorniano tenta descrever o efeito gerado no espectador pelo desfilarm ininterrupto das imagens, conformadas pela técnica da montagem, que ele descreveu como usurpação da capacidade de esquematizar. O que Adorno *diagnostica* do ponto de vista subjetivo, isto é, do ponto de vista do espectador, Deleuze *descreve* do ponto de vista objetivo, isto é, do ponto de vista da dinâmica imanente das relações temporais nos filmes, operando uma imersão na imagem cinematográfica.

Apesar do domínio da fórmula hollywoodiana, outro desdobramento desterritorializa esse padrão narrativo do cinema. Deleuze diagnostica uma crise da *imagemação*, isto é, uma crise dos *esquemas sensoriais motores*, que se manifesta no início da década de 1940, proporcionando a subversão do modelo clássico em prol do surgimento do cinema moderno. Sobretudo no contexto cinematográfico do pós-Segunda Guerra Mundial, é possível verificar, em algumas produções cinematográficas, o abandono da *ordem* diegética presente na montagem clássica e a assunção da *desordem* do eixo narrativo. Trata-se do ultrapassamento do regime imagético das imagens-movimento, que fornecia uma *representação indireta* do tempo, em direção ao regime imagético das imagens-tempo, que fornece uma *apresentação direta* do tempo. É a emergência, no cinema, de uma imagem do tempo em estado puro, uma imagem de sua duração pura e emancipada do movimento, irreconciliável com qualquer tentativa de mensuração, delimitação, enfim, uma imagem do tempo como diferença pura. É o que denominamos aqui como tempo *desencadeado*, e que compreende os dois sentidos que a palavra denota: desestabilização ou rompimento em cadeia, que desfaz ou subverte por dentro os modelos vigentes (condição de possibilidade do novo), e emancipação do tempo em relação ao movimento (emancipação do encadeamento operado pela montagem), um tempo *fora dos eixos*, um pouco de *tempo em estado puro*.

A descrição deleuzeana dessa mudança no eixo narrativo dos filmes não é *linear*, *cronológica* ou *progressiva* – de tal forma que, já nas décadas de 1920 e 1930, elementos do cinema moderno são claramente discerníveis, por exemplo, nos filmes de Ozu, Dreyer ou de Vertov –, porém, ele localiza sua expressão mais bem acabada em diversas escolas cinematográficas do pós-Segunda Guerra Mundial. A mudança torna-se explícita já em 1941, com *Cidadão Kane* de Orson Welles, mas se afirma definitivamente a partir do Neorrealismo

italiano (1948), da Nouvelle Vague francesa (1958), e do Novo Cinema Alemão (1968). Note-se que Deleuze descreve, por meio de uma análise imanente, uma potência inerente à imagem cinematográfica que Adorno, no texto tardio de 1967, enxergava apenas como mera possibilidade aberta pelo Novo Cinema Alemão – uma potencialidade que, no entanto, já se encontrava em desenvolvimento no cinema desde o início da produção clássica.

O estudo deleuzeano das imagens cinematográficas opera por meio de duas frentes de análise: por um lado, Deleuze fornece uma extensa taxonomia dos signos e das imagens cinematográficas, que tem como base a semiótica de Peirce. Por outro lado, Deleuze transpõe para o âmbito cinematográfico a concepção materialista, cosmológica e metafísica da imagem, apresentada por Bergson em *Matéria e memória* e em *A evolução criadora*. É esse segundo aspecto do estudo deleuzeano, baseado em Bergson, que será o foco deste trabalho. A transposição da filosofia de Bergson para o âmbito do cinema permite a Deleuze articular o desdobramento das dinâmicas imanentes às imagens cinematográficas com o surgimento de diversas escolas, com o surgimento de diversos modelos compositivos no cinema: em suma, Deleuze, via Bergson, articula o desdobramento imanente das imagens e uma certa historicidade do cinema. Neste ponto, é preciso destacar o que Deleuze afirma nas duas primeiras linhas de *Cinema I*: “Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxinomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos” (Deleuze, IM, p. 11). De fato, não se encontra, no estudo de Deleuze, uma história do cinema no sentido tradicional, que tem por objetivo descrever cronologicamente as etapas históricas de evolução das técnicas cinematográficas. Mas, apesar disso, é possível delinear outro tipo de história do cinema, um desdobramento *não linear* de seus modos de composição. Deleuze opera, em seus dois livros sobre cinema, com a descrição de processos de *territorialização* e *desterritorialização*, de *codificação* e *descodificação* das imagens cinematográficas: ele aborda as rupturas nas estruturas narrativas e temporais dos filmes de forma *não cronológica* – e é por isso que podemos encontrar em algumas produções cinematográficas clássicas, elementos que correspondem à ‘revolução estética’ operada pelo cinema do pós-Segunda Guerra. Um dos objetivos deste trabalho foi demonstrar que a territorialização ou a codificação do modelo narrativo clássico ocorre mais em função da indústria cinematográfica do que em função de uma poética clássica específica do cinema. Sob esse aspecto, estabelecer um diálogo entre a análise deleuzeana com as teses desenvolvidas por Adorno a respeito da indústria cultural poderia se tornar um debate extremamente interessante. Justamente porque, em contrapartida,

tal diálogo também permitiria ir além da concepção meramente mercadológica da sétima arte. Através da análise imanente do desdobramento da temporalidade própria à produção cinematográfica, é possível pensar o cinema sem desvinculá-lo da ambiguidade que lhe é inerente: o cinema é, ao mesmo tempo, produto industrial e obra de arte.

Embora o foco deste trabalho seja a leitura do cinema oferecida pela filosofia de Deleuze, subjaz às análises empreendidas o possível diálogo com o debate travado no campo da teoria crítica a respeito do cinema. É verdade que estes dois pontos de vista possuem pressupostos ontológicos e epistemológicos irreconciliáveis e isso não está sendo posto de lado. Nesse ponto, cabe esclarecer de que forma Deleuze está sendo lido neste trabalho. Pois uma leitura metafísica das teses apresentadas por Deleuze nos dois livros sobre cinema acarretaria consigo, fatalmente, uma série de consequências das quais se pretende desvencilhar. Essa leitura metafísica insistiria no fato de que o tratamento dado ao *tempo* por Deleuze recorreria a uma espécie de realismo dogmático, que recusa-se a se submeter aos limites traçados pela crítica kantiana, instalando-se *aquém* ou *além* da relação sujeito-objeto, reclamando o acesso direto à coisa em si mesma. Como consequência dessa tomada de posição materialista/metafísica, a filosofia de Deleuze também negligenciaria o recurso inevitável à mediação subjetiva como condição de possibilidade da própria filosofia. Para se esquivar ao caráter totalitário do conceito, em vez de conjurá-lo em sua própria limitação como faz, por exemplo, a dialética negativa de Adorno, Deleuze procuraria, inutilmente, instalar-se *fora* da relação entre conceito e conceituado, estando, irremediavelmente, localizado dentro dela. Todo esforço teórico de Deleuze para denunciar a precariedade de qualquer mediação (seja ela o sujeito, o conceito, o estado, etc.) esbarraria sempre na dependência da própria mediação como condição de sua possibilidade.

Em contraposição à leitura metafísica, o que se propôs, neste trabalho, foi uma *leitura pragmática* da filosofia de Deleuze, que tem na interpretação de Zourabichvili (2016, p. 26) seu ponto de partida: *não existe ontologia de Deleuze*; existe, ao contrário, uma crítica à ‘Metafísica do Ser’ e a assunção de um ponto de vista filosófico que quer traduzir para o âmbito da linguagem uma lógica de relações imanentes, intensivas e diferenciais, que escapa à abordagem dualista e hierárquica operada pela dialética, isto é, pela filosofia da representação. E, se não há ontologia *de* Deleuze, o problema da mediação se revela um falso problema, uma vez que o ponto de vista do filósofo da diferença não é aquele que nega a existência ou a atuação de uma mediação qualquer, mas, ao contrário, descreve a sua precariedade e a sua

instabilidade *a partir da própria mediação*, isto é, enquanto exercício filosófico eminentemente crítico. Nesse ponto, o pensamento de Deleuze encontra-se às voltas com uma temática que também é cara a Adorno: a crítica à substancialidade do sujeito transcendental kantiano, o desvelamento de uma potência do fora que desestabiliza o sujeito, a presença de algo que escapa da sua capacidade de síntese – o *não-idêntico* –, que na dialética negativa de Adorno ganhou o nome de *primado do objeto*. A grande diferença é que Deleuze recusa qualquer recurso ao método dialético – que ele considera abstrato, artificial e falsificador – mantendo-se fiel a um empirismo que vai além daquele formulado por Hume, e que encontra na interseção com os trabalhos de Nietzsche, Bergson, Kant e Espinosa (dentre outros pensadores) os elementos para a formulação de um empirismo superior, isto é, um *empirismo transcendental*.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, foi fundamentada a leitura pragmática da filosofia de Deleuze. Partimos da exposição deleuzeana da *duração* em Bergson, de forma a compreender o quanto a dinâmica temporal desempenhada pelo par virtual/real traduz a dinâmica do par diferença/repetição. Na sequência, passamos à exposição deleuzeana da tese sobre a *univocidade do ser*, que, por sua vez, dá ocasião para colocar em debate duas interpretações divergentes a respeito do estatuto ontológico da obra de Deleuze: tratam-se das interpretações de Alain Badiou e de François Zourabichvili. Desse debate, chegamos à conclusão de que a tese sobre a univocidade delineia uma crítica à “metafísica do Ser”. Como corolário, o empirismo transcendental de Deleuze deixa de ser encarado como realismo dogmático e revela-se uma potente ferramenta de análise, permitindo o estudo imanente da lógica de relações temporais presentes nas imagens cinematográficas. Por fim, analisamos como a dinâmica dos pares diferença/repetição, virtual/real, se desdobra, a partir da parceria com Guattari, na descrição de processos de territorialização e desterritorialização, de codificação e decodificação, adicionando mais uma camada analítica à dinâmica temporal no cinema, dessa vez apontada para o desdobramento histórico (não linear) das técnicas cinematográficas.

No segundo capítulo, passamos à análise da mediação subjetiva do ponto de vista da sua precariedade, da sua instabilidade essencial, da sua natureza diferencial, focando no terceiro capítulo de *Diferença e Repetição*, ressaltando as relações profundas que Deleuze estabelece entre a imagem, a temporalidade e o pensamento. Nesse contexto, Kant aparece como um interlocutor privilegiado, a quem Deleuze remete suas críticas mais severas, mas

também os elogios mais inesperados.

O terceiro capítulo se concentrou na emergência da imagem-movimento. O foco de análise foi a passagem do cinema primordial em direção ao cinema clássico, passagem negligenciada pela maioria dos comentadores, que se concentram somente na passagem do cinema clássico para o moderno. A teoria deleuzeana, baseada em Bergson, subverte a aceção mais geral (inspirada em Benjamin e Adorno), que reconhece na reprodutibilidade técnica o elemento determinante da produção cinematográfica. Para Deleuze, com a emergência da técnica da montagem (entre outras técnicas), o cinema se emancipa de sua base material para estabelecer um regime imagético próprio, não redutível ao mecanismo do aparelho reproduzidor.

O quarto capítulo apresenta as variações da imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. A tônica do capítulo é voltada para a análise da imagem-ação, modalidade da imagem-movimento que tem sua origem na indústria hollywoodiana, e que se tornou hegemônica no cenário mundial a partir da emergência do cinema clássico. Além de explorarmos as relações entre a imagem-ação e o realismo cinematográfico, tentamos mostrar como a imagem-ação operou uma poderosa territorialização da construção cinematográfica.

O quinto capítulo, por sua vez, se concentrou na emergência da imagem-tempo, uma imagem direta da temporalidade que corresponde a uma das fórmulas que dão título a este trabalho: um tempo *desencadeado*. O foco de análise foi a passagem do cinema clássico em direção ao cinema moderno, bem como a distinção entre imagem-movimento (imagem direta da temporalidade) e imagem-tempo (imagem indireta da temporalidade). Demonstramos como a imagem-tempo já emergia durante o período clássico e como o cinema moderno não fez mais que emancipá-la definitivamente.

Por fim, na conclusão, propomos um diálogo/debate entre filosofia da diferença e teoria crítica, tendo como foco a *teoria do choque* no cinema. O objetivo aqui foi, justamente, pensar de que forma a leitura deleuzeana do cinema permite vislumbrar uma experiência de desfazimento da subjetividade que vai além da alienação e da fascistização das massas, apontadas por Adorno – ainda que esses elementos permaneçam presentes no horizonte das possibilidades. Afora as diferenças ontológicas e metodológicas irreconciliáveis, encontramos em Deleuze e em Adorno a preocupação constante de escapar de construções totalitárias, seja no âmbito conceitual ou representacional, seja no âmbito político ou social, seja no âmbito

estético. O debate entre duas perspectivas tão distintas acerca da experiência cinematográfica pode nos revelar facetas da relação temporal nos filmes que acabam ficando encobertas pela adoção irrefletida de uma ou outra posição.

CAPÍTULO I

UM CONTROVERSO HERDEIRO DE KANT

“É muito difícil dizer o que une alguém a este ou àquele problema: porque era a diferença e a repetição que me assombravam antes de qualquer coisa, e não separadamente, mas as duas reunidas?”

Gilles Deleuze

O pensamento de Deleuze emerge no turbulento cenário filosófico francês do pós-Segunda Guerra Mundial. Tratava-se de um ambiente acadêmico em que a *historiografia filosófica*, metodologia já consolidada e largamente utilizada nas universidades, passava a ser contestada e entrava definitivamente em crise. Desde a primeira metade do século XIX, quando se sistematizou metodológica e institucionalmente por meio da escola eclética de Victor Cousin, o estudo da história da filosofia tornou-se uma das mais proeminentes metodologias de pesquisa na academia francesa. Doravante, formou-se na França uma longa tradição baseada na metodologia historiográfica, de forma que, na primeira metade do século XX, a atividade encontrava-se amplamente sistematizada e especializada, tornando-se, dessa forma, um gênero de estudos relativamente autônomo. Jean Hyppolite (1907-1968) destacou-se como um dos grandes historiadores da filosofia, sendo responsável, junto com Alexandre Kojève (1902-1968), pela introdução e consolidação dos estudos relativos à filosofia hegeliana no cenário acadêmico francês³. Tendo sido professor e também orientador da dissertação de mestrado de Deleuze a respeito de Hume, publicada em 1953 sob o título *Empirismo e subjetividade* (obra que ele dedica ao próprio Hyppolite), não resta dúvida de que a interpretação hyppolitiana da filosofia de Hegel foi determinante para o modo como Deleuze compreende a dialética, o trabalho do negativo e o papel da contradição no pensamento hegeliano. Ressalta-se, desde já, que Hyppolite congrega, junto com a tradição historiográfica francesa, dois elementos que serão duramente criticados por Deleuze em *Diferença e Repetição* (1968): uma “imagem do pensamento” que reduz a prática filosófica à

³ Para uma reconstituição histórica da gênese da prática filosófica francesa enquanto estudo sistemático da história da filosofia, considerando suas consequências na filosofia de Deleuze, cf. Ribeiro, 2015; Bianco, 2015.

historiografia e a dialética hegeliana que subordina a diferença à identidade por meio da contradição. Abordaremos a crítica à *imagem do pensamento* no próximo capítulo. Concentremo-nos aqui na crítica à dialética, pois ela permite compreender como Deleuze erigiu uma filosofia que se volta para a *diferença em si mesma*, uma filosofia que se quer ver livre do jogo dialético, da contradição e do negativo. Uma crítica que, em sua essência, se volta para o modo como a tradição historiográfica francesa⁴ compreendeu ou interpretou a filosofia de Hegel:

Comecei, portanto, pela história da filosofia, quando ela ainda se impunha. Não via meios de me sair bem, por conta própria. Não suportava nem Descartes, os dualismos e o Cogito, nem Hegel, as tríades e o trabalho do negativo. Gostava dos autores que pareciam fazer parte da história da filosofia, mas que escapavam dela por um lado ou por todas as partes: Lucrécio, Espinosa, Hume, Nietzsche, Bergson (Deleuze, D, p. 22).

Sou de uma geração, uma das últimas gerações que foram mais ou menos assassinadas com a história da filosofia. A história da filosofia exerce em filosofia uma função repressora evidente, é o Édipo propriamente filosófico: “Você não vai se atrever a falar em seu nome enquanto não tiver lido isto e aquilo.” Na minha geração muitos não escaparam disso, outros sim, inventando seus próprios métodos e novas regras, um novo tom. Quanto a mim, “fiz” por muito tempo história da filosofia, li livros sobre tal ou qual autor. Mas eu me compensava de várias maneiras. Primeiro gostando dos autores que se opunham à tradição racionalista dessa história (e entre Lucrécio, Hume, Espinosa, Nietzsche, há para mim um vínculo secreto constituído pela crítica do negativo, pela cultura da alegria, o ódio à interioridade, a exterioridade das forças e das relações, a denúncia do poder..., etc.). O que eu mais detestava era o hegelianismo e a dialética (Deleuze, C, p. 14).

Existe, como precisamente observa Orlandi, uma certa “alergia filosófica” de Deleuze em relação a Hegel (e, vice-versa, dos hegelianos em relação a Deleuze) que, em muitos casos, ou, no *pior* dos casos, impede qualquer tipo de diálogo (Orlandi, 2014, p. 546 e 557-558). Não espanta, portanto, que do ponto de vista dos estudiosos da obra de Hegel, Deleuze seja acusado de não compreender suficientemente bem “a efetiva complexidade e alcance dos conceitos hegelianos” (Orlandi, 2014, p. 558), justamente porque, ao que tudo indica, o alvo de suas críticas não era a filosofia de Hegel propriamente dita, mas o cenário acadêmico que se formou na França a partir da recepção (tardia) das obras de Hegel pelos historiadores da filosofia. A esse respeito, voltemo-nos para a sucinta resenha escrita por Deleuze em 1954: *Jean Hyppolite, Lógica e Existência* (Deleuze, ID, p. 18-23).

⁴ Trata-se, sobretudo, de Alexandre Kojève e toda a geração influenciada pelos seus seminários a respeito de Hegel (realizados entre os anos de 1933-39, e publicados em 1947 por Raymond Queneau), que inclui, entre outros, Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Georges Bataille e o próprio Jean Hyppolite.

Após a publicação, em 1946, de *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*, Hyppolite publica, em 1953, *Logique et existence*, trabalho cujo foco de análise são as relações entre a Lógica e a Fenomenologia hegelianas. Em sua resenha a respeito do livro de Hyppolite, Deleuze louva a interpretação oferecida pelo antigo professor, sobretudo porque apresenta uma concepção da filosofia hegeliana apartada do viés antropológico e humanista que reinava na academia francesa desde os seminários de Kojève a respeito da *Fenomenologia do Espírito*⁵: “Hyppolite ergue-se, portanto, contra toda interpretação antropológica ou humanista de Hegel. O saber absoluto não é uma reflexão do homem, mas uma reflexão do Absoluto no homem” (Deleuze, ID, p. 21). Para Hyppolyte, a filosofia de Hegel é antes uma *ontologia* do que uma antropologia. E não uma ontologia da *essência*, mas sim, uma ontologia do *sentido*. Uma ontologia da essência, substancialista e metafísica, teria por característica dividir a realidade em essência e aparência, a primeira encontrando-se sempre aquém ou além da segunda – como, por exemplo, em Kant e a sua lógica do entendimento, que divide a realidade em fenômeno (aparência) e coisa em si (essência), ou na metafísica escolástica, que concebe um mundo humano profano (aparência), e um segundo mundo, o mundo divino (essência), ininteligível para nós, seres finitos⁶. Uma ontologia do sentido, ao contrário, afirma a identidade entre o *ser* e o *sentido*, isto é, a identidade entre *ser* e *pensamento*, subvertendo a oposição entre sujeito e objeto, entre essência e aparência, entre mundo inteligível (“segundo mundo”) e mundo sensível, entre empírico e absoluto: “O Ser, segundo Hyppolite, não é a *essência*, mas o *sentido*. (...) Que não haja segundo mundo é, assim, de acordo com Hyppolite, a grande proposição da Lógica hegeliana, porque ela é a razão de transformar a metafísica em lógica e, ao mesmo tempo, em lógica do sentido” (Deleuze, ID, p. 20). O elogio, entretanto, se detém nesse ponto. Se por um lado, através de seu comentário à Lógica de Hegel, Hyppolite abriu caminho para pensar a prática filosófica em geral enquanto ontologia do sentido (suprimindo as oposições), por outro, ele permaneceu preso à concepção hegeliana da *diferença* enquanto *contradição*:

⁵ Sobre o viés antropológico da leitura kojeviana da *Fenomenologia do Espírito*, bem como da sua influência no cenário acadêmico francês, cf. Arantes, 2021. Safatle, por sua vez, resume a crítica de Deleuze à leitura antropológica de Hegel: “A insistência na dialética como pensamento dependente dos limites de uma antropologia (tema heideggeriano e anthusseriano por excelência) vem da compreensão da consciência-de-si como uma consciência presa às determinações representacionais de uma consciência empírica. Pois seria apenas para uma consciência presa ainda à representação que tudo não pensável sob a forma da representação só pode ser uma contradição, ou seja, uma impossibilidade do pensamento que só se apresenta como negatividade diante da clareza do pensamento representacional” (Safatle, 2019, p. 229).

⁶ Cf. Hyppolite, 1953, p. 69-87.

Se a filosofia tem uma significação, ela o tem somente por ser uma ontologia, e uma ontologia do sentido, o que se pode reconhecer justamente a partir de Hyppolite. O que se tem no empírico e no absoluto é o mesmo ser e é o mesmo pensamento; mas a diferença entre o pensamento e o ser é ultrapassada no absoluto pela posição do Ser idêntico à diferença, ser que, como tal, se pensa e se reflete no homem. Esta identidade absoluta do ser e da diferença chama-se sentido. Porém, em tudo isso há um ponto no qual Hyppolite mostra-se completamente hegeliano: o Ser só pode ser idêntico à diferença à medida que a diferença seja levada ao absoluto, ou seja, à contradição. A diferença especulativa é o Ser que se contradiz. A coisa se contradiz porque, distinguindo-se de *tudo* aquilo que não é, ela encontra seu ser nessa própria diferença; ela só se reflete refletindo-se no outro, pois o outro é *seu* outro (Deleuze, ID, p. 22).

No final de seu comentário ao livro de Hyppolite, Deleuze especula se a redução da diferença à contradição não colocaria em cheque a concepção da filosofia enquanto ontologia do sentido, reintroduzindo, dessa forma, o velho ponto de vista antropológico e humanista, ou mesmo, uma ontologia da essência, visto que a contradição poderia ser compreendida apenas como um aspecto fenomênico (aparência) do ser (essência), o ser entendido como a própria diferença: “não se poderia fazer uma ontologia da diferença que não tivesse de ir até a contradição, justamente porque a contradição seria menos e não mais do que a diferença? A contradição não é somente o aspecto fenomênico e antropológico da diferença?” (Deleuze, ID, p. 23). Para Deleuze, em Hegel/Hyppolite a diferença é camuflada pelo jogo das oposições dialéticas: oposição que é apenas a face fenomenológica (aparente) – e, por isso mesmo, falsificadora – de uma disparidade mais profunda, que não se reduz a contradição.

No breve comentário ao livro de Hyppolite, Deleuze já deixa entrever a noção basilar que guiará sua própria trajetória intelectual: a sua filosofia da diferença é, por princípio, anti-hegeliana. É justamente assim que Deleuze a caracteriza no prólogo de *Diferença e Repetição*. Trata-se de uma filosofia que se inflama contra o que ele denominou “o mundo da representação”, isto é, uma forma de pensamento que submete toda e qualquer diferença ao primado da identidade⁷. Assim, o par *diferença/repetição* vem reformular o papel que os pares idêntico/negativo e identidade/contradição exerciam no interior do pensamento hegeliano, já que, na dialética “a diferença só implica o negativo e se deixa levar até a contradição na medida em que continua a subordiná-la ao idêntico” (Deleuze, DR, p. 13). Deleuze quer livrar

⁷ “Deleuze tende a compreender que a posição de Hegel não é essencialmente diferente da maneira que Aristóteles define a diferença e a determinação. Essa articulação é fundamental para Deleuze poder afirmar, tal como Heidegger fizera anteriormente, que o que temos em Hegel ainda é uma forma de pensamento da representação. Como no interior da representação só seria possível pensar a diferença como diferença opositiva, como oposicionalidade que se acomoda a um quadro estruturado de representações, essa é a forma de Deleuze afirmar que a dialética hegeliana é um pensamento da identidade, do retorno às possibilidades formais já determinadas, incapaz de pensar a produtividade da diferença” (Safatle, 2019, p. 226).

a diferença do jugo da identidade, que se manifesta na dialética hegeliana como resultado de um falso movimento, performado por uma oposição estática e subordinada à identidade no conceito⁸, erigindo assim uma filosofia que se esforça por pensar a *diferença em si mesma*. Essa tarefa, aos olhos de Deleuze, traduz um esforço que já se “encontrava no ar”, isto é, que de uma forma ainda não muito bem acabada já se apresentava na filosofia de Heidegger, no estruturalismo, no romance contemporâneo, e assim por diante – e poderíamos acrescentar a essa lista, sem problema algum, *o cinema moderno*. Trata-se aqui da emergência de um pensamento “que nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico” (Deleuze, *ibid.*). O mundo que emerge da afirmação da diferença em si mesma é um mundo dos simulacros, onde todas “as identidades são apenas simuladas, produzidas como um ‘efeito’ ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição” (Deleuze, *ibid.*)⁹. É sobre esse jogo profundo que nos debruçaremos neste capítulo, tendo em vista a dinâmica temporal personificada pela produção cinematográfica que, segundo a leitura de Deleuze, se insere na lógica paradoxal e anti-dialética performada pelo par *diferença/repetição*, e que se manifesta no cinema por meio de uma dinâmica correspondente entre o par *virtual/atual*. A leitura que Deleuze faz do pensamento de Henri Bergson é determinante para a explanação dessa dinâmica.

1.1 Duração e extensão, virtual e atual

Desde o início de sua produção intelectual, Deleuze confere a Bergson um papel destacado na formulação de uma filosofia da diferença: “A noção de diferença deve lançar

⁸ Conforme observa Safatle, “um dos eixos da crítica deleuzeana a Hegel gira em torno da centralidade, dada pela dialética, à contradição. Deleuze compreende a contradição como uma figura inadequada da diferença. Ou seja, a maneira com que a dialética compreende a processualidade do movimento, a constituição de determinações e o redimensionamento contínuo do campo da experiência é indissociável da possibilidade de ‘organizar a contradição’. Mas, para Deleuze, os conflitos organizados sob a forma da contradição são um ‘falso movimento’”. Trata-se, em resumo, de compreender a dialética “como um astuto pensamento da identidade fundado através da possibilidade de sempre constituir mediações entre contraditórios – as quais, por serem mediações, só podem meramente confirmar o que estava inicialmente pressuposto no interior de um sistema prévio de possibilidades” (Safatle, 2019, p. 224).

⁹ No que se refere à importância e ao abandono da noção de simulacro no pensamento de Deleuze, ressalta-se o comentário de Roberto Machado (2009, p. 49): “Estamos no âmago da filosofia de Deleuze. O simulacro, a imagem demoníaca sem semelhança, ou que coloca a semelhança no exterior, é a diferença. Mais de vinte anos depois dessas análises, em carta de 1990, Deleuze dirá que abandonou totalmente ‘a noção de simulacro, que não vale grande coisa’, talvez pela banalização de que foi vítima esse conceito [cf. Deleuze, DRF, p. 339]. Pouco importa, pois na verdade isso não muda muita coisa; é mais uma mudança terminológica do que propriamente conceitual em sua filosofia”.

uma certa luz sobre a filosofia de Bergson, mas, inversamente, o bergsonismo deve trazer a maior contribuição para uma filosofia da diferença” (Deleuze, CDB, p. 119). Deleuze reputava a Bergson a elaboração de um método capaz de superar ou transpor a barreira que separa sujeito e objeto, operando um giro copernicano reverso ao de Kant, decretando o fim da interdição do acesso direto à coisa em si. O procedimento filosófico de Bergson, segundo Deleuze, visava desvelar as “diferenças de natureza” entre as coisas, já que “é somente assim que se poderá ‘retornar’ às próprias coisas, dar conta delas sem reduzi-las a outra coisa, apreendê-las em seu ser”, isto é, apreendê-las sem a mediação de uma representação conceitual abstrata (Deleuze, *ibid.*). Esse método, por sua vez, abre-se para uma dimensão ontológica que compreende o ser enquanto afirmação da diferença: “se o ser das coisas está de um certo modo em suas diferenças de natureza, podemos esperar que a própria diferença seja alguma coisa, que ela tenha uma natureza, que ela nos confiará enfim o Ser” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze ressalta que, em Bergson, o metodológico e o ontológico reportam-se insistentemente um ao outro, uma vez que expor as diferenças de natureza entre as coisas acaba por desvelar também a *natureza da própria diferença*.

Ao se debruçar sobre essa metodologia filosófica, baseada na intuição, Deleuze destaca que o verdadeiro e falso não dizem respeito somente a soluções ou a resoluções de problemas. Antes, o que conta, “em filosofia e mesmo alhures”, é saber colocar o problema de forma correta, e esse saber “implica tanto o esvaecimento de falsos problemas quanto o *surgimento criador* de verdadeiros” (Deleuze, B, p. 11 – os grifos são meus). *Colocar* um problema se confunde então com *inventar* um problema – e aqui já é possível notar claramente como Deleuze encontra em Bergson uma das suas fontes de inspiração para definir a prática filosófica como *invenção* ou *criação* (voltaremos a esse ponto no próximo capítulo). A intuição, enquanto método filosófico bergsoniano, nos tornaria capazes de distinguir entre os verdadeiros e falsos problemas, na medida em que pode encontrar *diferenças de natureza*, ali onde o intelecto distingue somente *diferenças de grau*. Trata-se de uma *ilusão inevitável*, operada pelo intelecto ou pela razão, e que a intuição permitiria dissipar:

Bergson lança mão de uma ideia de Kant, pronto para transformá-la completamente: Kant foi quem mostrou que a razão, no mais profundo de si mesma, engendra não erros mas ilusões *inevitáveis*, das quais só se podia conjurar o efeito. Ainda que Bergson determine de modo totalmente distinto a natureza dos falsos problemas, ainda que a própria crítica kantiana pareça-lhe um conjunto de problemas mal colocados, ele trata a ilusão de uma maneira análoga à de Kant. A ilusão está fundada no mais profundo da inteligência e, propriamente falando, ela é indissipável, não pode ser dissipada, mas somente *recalcada*. Temos a tendência de

pensar em termos de mais e de menos, isto é, de ver diferenças de grau ali onde há diferenças de natureza. Só podemos reagir contra essa tendência intelectual suscitando, ainda na inteligência, uma outra tendência, crítica. Mas de onde vem, precisamente, essa segunda tendência? Só a intuição pode suscitá-la e animá-la, porque ela reencontra as diferenças de natureza sob as diferenças de grau e comunica à inteligência os critérios que permitem distinguir os verdadeiros e os falsos problemas (Deleuze, B, p. 15-16).

A intuição enquanto método seria, portanto, a condição de possibilidade da crítica na medida em que aponta os verdadeiros problemas, isto é, na medida em que corrige a tendência do intelecto (sua ilusão inevitável) de enxergar diferenças de grau onde as coisas diferem por natureza. Deleuze ressalta que, em Bergson, trata-se invariavelmente de ‘dividir um misto’ ou uma mistura qualquer segundo suas ‘articulações naturais’: “Bergson não ignora que as coisas, de fato, realmente se misturam; a própria experiência só nos propicia mistos. Mas o mal não está nisso. Por exemplo, damos-nos do tempo uma representação penetrada de espaço” (Deleuze, B, p. 17). A submissão do tempo, ou da duração, a uma medida extensiva, compõe o que Bergson denomina um misto mal analisado, uma operação do intelecto que subordina a *duração* a diferenças de grau. Assim, por exemplo, quando analisamos o movimento de um corpo qualquer traçando uma linha, e submetemos a análise desse movimento a pontos fixos destacados nessa mesma linha (diferenças de grau), o que se perde é o próprio traçado, a própria duração do desdobrar-se do movimento (diferença de natureza) – um desdobrar-se que não pode ser reduzido a esses pontos fixos, abstratos. Donde a “obsessão pelo *puro*” que encontramos em Bergson: “Só o que difere por natureza pode ser dito puro, mas só *tendências* diferem por natureza” (Deleuze, *ibid.*). O misto deve ser dividido de acordo com as suas tendências quantitativas (extensão) ou qualitativas (duração), “isto é, de acordo com a maneira pela qual o misto combina a duração e a extensão definidas como movimentos, direções de movimentos (...)” (Deleuze, *ibid.*). Essa divisão de um misto de acordo com suas tendências naturais remete o método bergsoniano a uma *análise transcendental*, uma vez que separa aquilo que se distingue *de direito* e não *de fato*:

A intuição, como método da divisão, guarda semelhança ainda com uma análise transcendental: se o misto representa o fato, é preciso dividi-lo em tendências ou em puras presenças, que só existem de direito. Ultrapassa-se a experiência em direção às condições da experiência (mas estas não são, à maneira kantiana, condições de toda experiência possível, e sim condições da experiência real) (Deleuze, B, p. 17-18).

É tendo em vista, portanto, as diferenças extensivas (quantitativas) ou temporais (qualitativas) de um misto qualquer que o método bergsoniano, num primeiro momento,

distingue aquilo que difere por natureza. E para que a intuição enquanto método possa realizar essa operação, é preciso que ela vá além da experiência humana (além das condições de possibilidade da experiência), que ela vá em direção à experiência real, à coisa em si mesma: “A intuição nos leva a ultrapassar o estado da experiência em direção às condições da experiência. Mas essas condições não são gerais e nem abstratas; não são mais amplas do que o condicionado; são as condições da experiência real” (Deleuze, B, p. 21). Isso posto, torna-se inevitável perguntar sobre como é possível se colocar nesse ponto que vai além da limitação humana, como superar a barreira imposta pela doutrina kantiana? Mais precisamente: de que forma a intuição enquanto método nos permitiria ir além da experiência individual, ir em direção às condições da experiência real? Trata-se, segundo Deleuze, de uma ampliação ou de um alargamento da experiência que tem como base a duração enquanto *dado imediato* da intuição: partindo da apreensão intuitiva do *sentido interno* como dado imediato de minha própria duração, posso vislumbrar uma duração nas outras coisas, nos outros seres: “minha própria duração, tal como eu a vivo, por exemplo, na impaciência das minhas esperas, serve de revelador para outras durações que pulsam com outros ritmos, que diferem por natureza da minha” (Deleuze, B. p. 26). É na apreensão de minha própria duração, da minha própria alteração interna, que posso compreender como se processa *a alteração em geral*, ou a duração em si mesma: “a intuição supõe a duração; ela consiste em pensar em termos de duração” (Deleuze, B, p. 25). A intuição, portanto, daria acesso, de forma indireta e analógica (num primeiro momento), à *coisa em si mesma*:

Em resumo, a intuição torna-se método, ou melhor, o método se reconcilia com o imediato. A intuição não é a própria duração. A intuição é sobretudo o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós (Deleuze, B, p. 26).

Esse método, como ressalta Deleuze (B, p. 24-25), exige não somente um *empirismo superior*, que se remete às diferenças de natureza *entre* as coisas, mas também um *probabilismo superior*, porque ele se remete a *tendências*, isto é, remete-se ao desdobrar-se da própria diferenciação *que é imanente* às coisas: “Em si mesma e em sua verdadeira natureza, uma coisa é a expressão de uma tendência antes de ser o efeito de uma causa” (Deleuze, CDB, p. 123). Dessa forma, o método bergsoniano da divisão perpassa dois momentos: primeiramente, trata-se de distinguir aquilo que tende ao espaço daquilo que tende à duração e, nesse nível, Bergson ainda sustenta a ideia de que as diferenças de grau compõem ilusões

inevitáveis de nosso intelecto, e a duração um dado imediato da sensibilidade. Este primeiro momento se mantém, portanto, no âmbito ‘psicológico’. Mas, em um segundo momento, trata-se de compreender que o que difere por natureza, a própria duração, é *síntese disjuntiva* do que difere em si mesmo, e, dessa forma, *sintetiza a própria tendência*, já que aquilo que tende está em movimento de mudança contínuo, unívoco e irreduzível ao seu estado atual. Nesse segundo nível, a extensão, como tendência distinta porém inseparável da duração, revela-se como atualidade de uma duração que compõe uma virtualidade absoluta, uma virtualidade pura. Deleuze identifica um desenvolvimento na filosofia bergsoniana, uma passagem do primeiro para o segundo momento, uma passagem do metodológico em direção ao ontológico, em que a ilusão extensiva, as diferenças de grau, deixam de ser somente uma ilusão do intelecto para se tornarem uma das faces, ou uma das tendências do próprio ser:

A ilusão, portanto, não deriva somente de nossa natureza, mas do mundo que habitamos, do lado do ser que nos aparece primeiramente. De certa maneira, entre o início e o fim de sua obra, Bergson evoluiu. Os dois pontos principais da sua evolução são os seguintes: a duração pareceu-lhe cada vez menos redutível a uma experiência psicológica, tornando-se a essência variável das coisas e fornecendo o tema de uma ontologia complexa. Mas, por outro lado e ao mesmo tempo, o espaço parecia-lhe cada vez menos redutível a uma ficção a nos separar dessa realidade psicológica para, também ele, ser fundado no ser e exprimir, deste, uma de suas duas vertentes, uma de suas duas direções (Deleuze, B, p. 28).

A duração, portanto, passa a ser a portadora das diferenças de natureza, e o espaço apenas o meio, a *atualidade movente*, onde essas diferenças se manifestam: “não há diferença de natureza entre as duas metades da divisão; a diferença de natureza está inteiramente de um lado” (Deleuze, B, p. 25). Assim, em Bergson, o absoluto possui duas faces: diferenças de grau e diferenças de natureza, sendo a primeira a face atualizada ou manifesta da segunda. Nesse segundo momento, não mais psicológico e sim ontológico, a ilusão transcendental se perpetra quando tomamos as diferenças de grau como a articulação última do real e não como um desdobramento da própria duração: “A ilusão só pode ser repelida em função dessa outra vertente, a da duração, que nos propicia diferenças de natureza que correspondem em última instância às diferenças de proporção tal como aparecem no espaço e, antes, na matéria e na extensão” (Deleuze, B, p. 29). Na passagem do primeiro para o segundo momento, *a ilusão deixa de ser transcendental para tornar-se transcendente*. O passo em direção à ‘experiência real’ se processa pela saída do psicologismo em direção à coisa em si:

Supomos conhecida a descrição da duração como experiência psicológica, tal como aparece em *Os dados imediatos* e nas primeiras páginas de *A evolução criadora*: trata-se de uma “passagem”, de uma “mudança”, de um *devir*, mas de um devir que dura, de uma mudança que é a própria substância. Note-se que Bergson não encontra qualquer dificuldade em conciliar as duas características fundamentais da duração: continuidade e heterogeneidade. Mas, assim definida, a duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada; ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e de duração (Deleuze, B, p. 31).

A decomposição – de *direito* e não de *fato* – desse misto que é a experiência, revelaria assim dois tipos de multiplicidades: uma multiplicidade espacial ou extensiva, marcada pela exterioridade, pela simultaneidade, pela quantidade, pelas diferenças de grau, pela homogeneidade, em suma, uma exterioridade *descontínua* e *atual*. E uma outra multiplicidade que é temporal: a pura duração marcada pela internalidade, pela sucessão, pela qualidade, pelas diferenças de natureza, pela heterogeneidade, em suma, uma internalidade *contínua* e *virtual* (Deleuze, B, p. 32). O que a experiência (tomada enquanto misto de extensão e duração) apresenta é uma articulação entre a *atualidade* e a *virtualidade* de um estado de coisas que é instável ou que difere por natureza, em que a temporalidade ou a duração condiciona o espaço ou a extensão: a duração “é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza” (Deleuze, B, p. 36).

O caráter abstrato desse tipo de construção filosófica pode ser atenuado se nos colocamos no ponto de vista da duração ou da diferenciação enquanto denominador do próprio ser. A análise do desenvolvimento embrionário se mostra um exemplo interessante. Ao observarmos o desenvolvimento de um embrião, percebemos claramente como cada estado atual tende a desdobrar-se constantemente em função de uma potência imanente e virtual, que modifica, insistentemente, a matéria desse próprio embrião. Mas, mesmo o planeta, e até o universo, podem *ser pensados* enquanto um embrião gigante, um embrião infinito, que muda e não para de mudar a todo instante. Se, do ponto de vista da nossa percepção limitada, a dinâmica de diferenciação imanente ao embrião parece oposta à estabilidade de um mineral, de uma rocha, etc., do ponto de vista geológico ou cosmológico, essa ilusão se desfaz: o planeta, o cosmos, têm a sua duração própria, distinta da nossa, distinta do embrião animal, inapreensível para nossa percepção natural, mas *intuível na medida em que ampliamos ou alargamos a experiência para além da nossa percepção*. O mesmo tipo de

análise pode ser aplicada às formações sociais, à história, à matéria, à memória... e, porque não, à imagem cinematográfica.

De um ponto de vista estritamente kantiano, caberia observar que essa ampliação da experiência a partir dos dados limitados da intuição (nesse caso, o sentido interno) é justamente o que caracteriza uma ilusão transcendental, aquela ilusão inevitável operada pela razão pura em seu uso especulativo, e que visa abarcar o incondicionado último de todo condicionado dado na experiência. Deleuze, porém, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, observa que a temporalidade, o sentido interno, atravessa o sujeito de uma ponta a outra: ele é a condição da própria apercepção transcendental, ele é a condição do próprio pensamento, ele é a condição de toda e qualquer síntese que só pode se realizar *no* tempo. Para Deleuze, o tempo é anterior e posterior ao sujeito, ele é a *condição real* da experiência subjetiva. Assim, não é de se espantar que Deleuze se interesse por esse tipo de empreitada metafísica operada pela filosofia de Bergson: trata-se, sobretudo, de *pensar* as coisas mais em função do tempo do que do espaço, mais em função da diferenciação do que da oposição. Pensar as coisas em função do tempo significa apreendê-las do ponto de vista de sua diferenciação interna, de seu desdobramento imanente, de sua duração: “a duração é o que difere, e o que difere não é mais o que difere de outra coisa, mas o que difere de si. O que difere tornou-se ele próprio uma coisa, uma *substância*. A tese de Bergson poderia exprimir-se assim: o tempo real é alteração, e a alteração é substância” (Deleuze, CDB, p. 127-128).

A duração, a diferença interna, revela-se em Bergson como a própria substância, e é justamente por esse motivo que o conceito de diferença bergsoniano/deleuzeano se distingue radicalmente da diferença do ponto de vista da dialética: “se a duração pode ser apresentada como a própria substância, é por ser ela simples, indivisível. A alteração deve, então, manter-se e achar seu estatuto sem se deixar reduzir à pluralidade (...). A diferença interna deverá se distinguir da contradição, da alteridade e da negação” (Deleuze, CDB, p. 129). A diferença interna, ou a diferença em si, não vai até a contradição e não comporta negatividade, justamente porque ela é unívoca, desdobra-se em si mesma, afirma a diferença de si como movimento imanente. A dialética, ao contrário, apresenta somente uma concepção abstrata que falseia a própria diferença:

Em Bergson, e graças à noção de virtual, a coisa, inicialmente, difere imediatamente de si mesma. Segundo Hegel, a coisa difere de si mesma porque ela, primeiramente, difere de tudo o que ela não é, de tal maneira que a diferença vai até à contradição. (...) “Não há realidade concreta em relação à qual não se possa ter ao mesmo tempo

as duas visões opostas, e que, por conseguinte, não se subsuma aos dois antagonistas.” Com essas duas visões pretende-se em seguida recompor a coisa, dizendo-se, por exemplo, que a duração é síntese da unidade e da multiplicidade. Ora, se a objeção que Bergson podia fazer ao platonismo era a de ater-se este a uma concepção da diferença ainda externa, a objeção que ele fez a uma dialética da contradição é a de ater-se esta a uma concepção da *diferença somente abstrata*. (...) O que não comporta nem graus nem nuances é uma abstração. Assim, a dialética da contradição falseia a própria diferença (...) (Deleuze, CDB, p. 134-135)¹⁰.

Do ponto de vista da virtualidade, da duração enquanto o próprio ser, a contradição entre dois termos mostra-se sempre abstrata. Deleuze destaca que a crítica do negativo operada por Bergson “tenta mostrar que a negação de um termo real por outro é somente a realização positiva de uma virtualidade que continha ao mesmo tempo os dois termos”, donde conclui-se “que a diferença é mais profunda que a negação, que a contradição” (Deleuze, CDB, p. 135). Dessa forma, subjaz muito aquém ou além da mera oposição a potência insubordinada da duração, que subverte qualquer momento estático: sujeito e objeto, espírito e natureza, não são mais do que efeitos de superfície oriundos de uma disparidade profunda. A contradição é assim uma ilusão: toma-se as diferenças de graus, os pontos fixos e opostos que emergem na superfície como a realidade última do ser. Para Bergson, ao contrário, *os graus se subordinam à duração* porque eles constituem somente momentos atuais de uma diferenciação que é real embora virtual. Deleuze observa que pode parecer ambíguo, num primeiro momento, que a duração se atualize por meios dos graus, já que Bergson partia, justamente, da distinção entre “diferenças de grau” e “diferenças de natureza”. A ambiguidade se desfaz quando compreendemos que os graus não são mais do que graus da própria diferença, atualizações do virtual:

Inicialmente, é verdadeiro que Bergson retorna aos graus, mas não às diferenças de grau. Toda a sua ideia é a seguinte: que não há diferença de graus no ser, *mas graus da própria diferença*. As teorias que procedem por diferenças de grau confundiram precisamente tudo, porque não viram as diferenças de natureza, perderam-se no espaço e nos mistos que este nos apresenta. Acontece que o que difere por natureza é, finalmente, aquilo que, por natureza, difere de si próprio, de modo que aquilo de que ele difere por natureza é somente seu mais baixo grau; tal é a duração, definida como a diferença de natureza em pessoa. Quando a diferença de natureza entre duas coisas torna-se uma das duas coisas, a outra é somente o *último* grau desta. É assim que, em pessoa, a diferença de natureza é exatamente a coexistência virtual de dois

¹⁰ Essa passagem foi retirada de um texto de 1954 (publicado somente em 1956), mesmo ano da resenha de Deleuze à *Logique et Existence* de Hippolyte, denominado *A concepção da diferença em Bergson*, que foi apresentado em uma conferência na Associação dos Amigos de Bergson, da qual Deleuze e Hippolyte eram membros. Conforme observa Bianco, a conferência de Deleuze era uma espécie de resposta “ao capítulo IV do livro de Hippolyte *Logique et existence* – no qual Bergson era condenado por sua concepção puramente empírica da diferença” (Bianco *apud* Orlandi, 2014, p. 561).

graus *extremos*. Como eles são extremos, a dupla corrente que vai de um a outro forma graus intermediários. Estes constituirão o princípio dos mistos, e nos farão crer em diferenças de grau, mas somente se os consideramos em si mesmos, esquecendo que as extremidades que reúnem são duas coisas que diferem por natureza, sendo na verdade os graus da própria diferença. Portanto, *o que difere é a distensão e a contração*, a matéria e a duração como graus, como intensidades da diferença (Deleuze, CDB, p. 146-147 – Os grifos são meus).

A duração é *contração* dos graus da diferença e a matéria *distensão* desses mesmos graus. Sem dúvida, a imagem do *cone da memória* é a que melhor traduz a relação entre contração e distensão na filosofia de Bergson: no vértice do cone encontramos o grau máximo de contração, na base o grau máximo de distensão. Entre um e outro, se estendem os graus intermediários (voltaremos a essa imagem no quinto capítulo). Existe, portanto, uma coexistência, uma contiguidade entre a contração e a distensão, entre a duração e a matéria, que é performada por esses graus intermediários. Trata-se de uma formulação extremamente abstrata para tratar da imanência, mas que é central na filosofia de Bergson: a duração é *contração* entre passado e presente, enquanto a matéria (ou a extensão) é a *distensão*, o afrouxamento dessa ligação – o que cria a ilusão de sucessão, de um presente que substitui um presente que já foi e que agora é passado. Como observa Deleuze, temos a tendência a acreditar “que um presente só passa quando um outro presente o substitui. Reflitamos porém: como adviria um novo presente, se o antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que é presente? Como um presente qualquer passaria, se ele não fosse passado *ao mesmo tempo* que presente?” (Deleuze, B, p. 49). A duração, o tempo real, é contiguidade, coexistência, *contração* entre passado e presente, é desdobramento imanente da própria temporalidade. Conceber o tempo como sucessão é enxergar diferenças de grau ali onde se encontra somente diferença de natureza: “O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um que é o presente que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (Deleuze, B, p. 50). O presente é, ao mesmo tempo, passado porque ele passa e não para de passar. O passado é contíguo ao presente, ele se constitui ao mesmo tempo em que o presente passa: “Dizer que o passado se conserva em si e que se prolonga no presente é dizer que o momento seguinte aparece sem que o precedente tenha desaparecido. Isso supõe uma contração, e é a contração que define a duração” (Deleuze, CDB, p. 139-140). Aquilo, porém, que se ‘opõe’ à contração “é a repetição pura ou a matéria: a repetição é o modo de um presente que só aparece quando o outro desapareceu, o próprio instante ou a exterioridade, a vibração, a distensão” (Deleuze,

CDB, p. 140). Quando, porém, nos colocamos no ponto de vista da duração enquanto substância, enquanto o próprio ser, a oposição se revela uma mera ilusão: a *repetição*, a matéria, revela-se somente o grau mais distendido da *diferença*, da duração ou da contração:

Não somente a duração e a matéria diferem por natureza, mas o que assim difere é a própria diferença e a repetição. Reencontramos, então, uma antiga dificuldade: havia diferença de natureza entre duas tendências e, ao mesmo tempo e mais profundamente, ela era uma das duas tendências. E não havia apenas esses dois estados da diferença, mas dois outros ainda: a tendência privilegiada, a tendência direita diferenciando-se em dois estados, e podendo diferenciar-se porque, mais profundamente, havia graus na diferença. São esses quatro estados que é preciso agora reagrupar: a diferença de natureza, a diferença interna, a diferenciação e os graus da diferença. Nosso fio condutor é este: a diferença (interna) difere (por natureza) da repetição. Mas vemos muito bem que uma tal frase não se equilibra: simultaneamente, a diferença aí é dita interna e difere no exterior. Entretanto, se antevemos o esboço de uma solução, é porque Bergson se dedica a nos mostrar *que a diferença é ainda uma repetição e que a repetição é já uma diferença*. Com efeito, a repetição, a matéria é bem uma diferença; as oscilações são bem distintas, uma vez que “uma se esvaece quando a outra aparece” (Deleuze, CDB, p. 141 – os grifos são meus).

A repetição, portanto, revela-se uma face da diferença, sua face distendida e atual. Por outro lado a diferença também é uma repetição: “Com efeito, vimos que, em sua própria origem e no ato dessa origem, a diferença é uma contração. Mas qual é o efeito da contração? Ela eleva à coexistência o que se repetia em outra parte” (Deleuze, CDB, p.142). Porém, se a dinâmica do par diferença/repetição performa a dinâmica do par virtual/real, ela não pode se restringir somente à contração entre o passado e o presente, mas ela deve apontar também em direção ao futuro, uma vez que o virtual é tendência, diferenciação, condição de possibilidade do novo ou da novidade¹¹. Conjuntamente a Bergson, é no pensamento de Duns Scot e no de Nietzsche que Deleuze encontra a tese ontológica que sintetiza essa relação paradoxal de contiguidade entre passado, presente e futuro.

¹¹ É o que constata o próprio Bergson em *Matéria e memória*: “O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo ‘meu presente’ estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois ‘o momento em que falo já está distante de mim’; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. É preciso portanto que o estado psicológico que chamo ‘meu presente’ seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato”. (Bergson, 2006, p. 161).

1.2 Univocidade do ser

Deleuze encontra a expressão mais adequada à dinâmica intensiva do par diferença/repetição na tese sobre a *univocidade do ser*: “Houve apenas uma proposição ontológica: o Ser é unívoco. Houve apenas uma ontologia, a de Duns Scot, que dá ao ser uma só voz” (Deleuze, DR, p. 61). Originariamente concebida por Duns Scot, a tese da univocidade se insurgiu contra a doutrina tomista/aristotélica que afirmava a equivocidade do ser, expresso em diferentes sentidos de acordo com as diferentes categorias (gêneros). Deleuze faculta a Duns Scot o início de uma tradição ontológica, que encontra em Espinosa e em Nietzsche novas formulações e desenvolvimentos, mas que se reporta, sobretudo, à afirmação da diferença em si: “O Ser se diz num único sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: ele se diz da própria diferença” (Deleuze, DR, p. 63). O sentido unívoco do ser se diz da própria diferença porque Deleuze pensa a univocidade enquanto expressão de um dinamismo intenso, que pode ser traduzido pela *afirmação da diferença por meio de sua repetição*. O que é unívoco é o próprio movimento do diferenciar-se que nas teses sobre o cinema aparece por meio da leitura que Deleuze faz da *duração bergsoniana*. Em *Diferença e Repetição* Deleuze recorre, num primeiro momento, a uma metáfora territorial para expressar a univocidade da diferença, destacando uma acepção outra da distribuição, que subverte a lógica sedentária da representação, e que ele denominou “distribuição nomádica”. Em contraste com o *logos* sedentário da representação, que efetua a divisão ou a partilha do espaço por meio de “determinações fixas e proporcionais” – o que pode ser comparável a propriedades ou a territórios limitados por cercas – a distribuição nômade procede por meio da “repartição daqueles que *se* distribuem num espaço aberto ilimitado ou, pelo menos, sem limites precisos” (Deleuze, *ibid.*). É que, segundo Deleuze, *preencher um espaço ou partilhar-se nele* é muito diferente de partilhar o próprio espaço. A distribuição nomádica é “uma distribuição de errância (...), em que as coisas se desdobram em todo o extenso de um Ser unívoco e não partilhado. Não é o ser que se partilha segundo as exigências da representação; são todas as coisas que se repartem nele na univocidade da simples presença (O Uno-Todo)” (Deleuze, *ibid.*). Essa dinâmica profunda irrompe no espaço ‘sedentariamente’ dividido, subvertendo de dentro a demarcação dos territórios, confundindo as cercas ou os limites das propriedades. Tratam-se de “distúrbios subversivos que as distribuições nômades introduzem nas estruturas sedentárias da representação” (Deleuze,

ibid.).

A metáfora territorial visa expressar um dinamismo que também pode ser exemplificado por um modelo outro de hierarquia. Ele subverte o modelo hierárquico da representação que julga os seres segundo “o seu grau de proximidade ou distanciamento em relação a um princípio” (Deleuze, DR, p. 64), como é o caso, por exemplo, da proximidade ou distanciamento da cópia em relação à ideia na filosofia platônica. Trata-se, ao contrário, de uma hierarquia que considera os seres sob o ponto de vista da potência: “não se trata de graus de potência absolutamente considerados, mas somente de saber se um ser (...) ultrapassa seus limites, indo até o extremo daquilo que pode, seja qual for seu grau” (Deleuze, DR, p. 64). Aqui, o extremo não se refere mais a um limite qualquer, concebido como demarcação de um território, tampouco se refere ao limite traçado por uma lei, mas sim ao desenvolvimento dos seres até o *máximo de sua potência*. Deleuze fala de uma hierarquia ontológica que “está mais próxima da *hybris* e da anarquia dos seres” do que da hierarquia platônica fundamentada na relação de proximidade ou distanciamento entre a cópia e a ideia (Deleuze, *ibid.*). Seja recorrendo a uma metáfora territorial ou chamando a atenção para uma acepção outra da hierarquia, Deleuze visa com esses exemplos exprimir a igualdade do ser enquanto afirmação da diferença: “a univocidade do ser significa também a igualdade do ser. O Ser unívoco é, ao mesmo tempo, distribuição nômade e anarquia coroada” (Deleuze, DR, p. 64).

Mas, sem dúvida, é na leitura que Deleuze fornece do eterno retorno nietzschiano que podemos encontrar, de forma cabal, a descrição da dinâmica intensiva desempenhada pelo par diferença/repetição, dinâmica que é *expressa* por meio da tese sobre a univocidade do ser. Para Deleuze, o eterno retorno não se refere ao retorno do mesmo sob o jugo do princípio de identidade, mas, ao contrário, se refere a um pensamento sintético *que afirma a diferença* e que se erige por meio de um princípio novo: “Esse princípio é o da reprodução do diverso enquanto tal, o da repetição da diferença (...). No eterno retorno não é o mesmo ou o um que retornam, mas o próprio retorno é o um que se diz somente do diverso e do que difere” (Deleuze, NF, p. 24). Sob esse aspecto, Deleuze afirma que a doutrina do eterno retorno, sobretudo em seu “sentido cosmológico”¹², está fundamentada sobre um pensamento do *puro*

¹² Em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze insiste que o “sentido cosmológico” é ainda uma definição incompleta do eterno retorno, já que o apreende somente como doutrina cosmológica/física ou meramente especulativa. A essa definição cosmológica, Deleuze acrescenta outra: a definição ética (enquanto doutrina prática), que ele considera a mais importante – seguindo, assim, o caminho traçado por Kant em suas duas primeiras *Críticas*, em que a crítica da razão especulativa (pura) é completada pela crítica da razão prática (veremos mais a frente como, a respeito do eterno retorno, Deleuze considera Nietzsche um herdeiro controverso de

devenir, na medida em que tenta captar o instante atual como instante que passa incessantemente e que nos *força a pensar* o devir¹³. “Qual é o ser do que devém, do que não começa nem acaba de Devir?”, nos pergunta Deleuze em *Nietzsche e a Filosofia*. A resposta não poderia ser outra: *Revir* (*revenir*), este é “o ser do que devém” (Deleuze, *ibid.*)¹⁴. Assim, do ponto de vista temporal, a problemática em torno do devir, apreendido enquanto eterno retorno da diferença, nos leva a pensar o problema da passagem, isto é, da contiguidade constitutiva e paradoxal entre passado, presente e futuro que caracteriza um instante qualquer:

(...) como o passado pode constituir-se no tempo? Como o presente pode passar? O instante que passa jamais poderia passar se já não fosse passado ao mesmo tempo que presente, ainda por vir ao mesmo tempo que presente. Se o presente não passasse por si mesmo, se fosse preciso esperar um novo presente para que este se tornasse passado, nunca o passado em geral se constituiria no tempo, nem esse presente passaria; não podemos esperar, é preciso que o instante seja ao mesmo tempo presente e passado, presente e futuro para que ele passe (e passe em proveito de outros instantes). É preciso que o presente coexista consigo mesmo como passado e como futuro. É a relação sintética do instante consigo mesmo como presente, passado e futuro que funda a relação com os outros instantes. O eterno retorno é pois reposta para o problema da passagem (Deleuze, NF, p. 25).

Em Deleuze, a dinâmica própria ao tempo *em si mesmo* é a mesma desempenhada pelo par diferença/repetição, pensada a partir do eterno retorno da diferença, e expressa na univocidade do ser enquanto puro devir: “Não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto é afirmado do devir e daquilo que passa. Não é o um que retorna, mas

Kant). A análise empreendida neste primeiro capítulo se concentra somente no sentido cosmológico do eterno retorno (sentido meramente especulativo), uma vez que o objetivo é apenas evidenciar a relação íntima do eterno retorno (e, portanto, da repetição) com a dinâmica temporal descrita por Deleuze.

¹³ Sobre a leitura de Deleuze do eterno retorno nietzschiano enquanto pensamento do puro devir, Machado (2009, p. 90-91) comenta: “A argumentação consiste essencialmente no seguinte: o tempo passado sendo infinito ou eterno, o devir teria atingido seu estado final, se houvesse um; ora, o instante atual, que é um instante que passa, prova que esse estado final não foi atingido; logo, um equilíbrio das forças, um estado inicial ou final, não é possível. Bastaria um único instante de ser anterior ou posterior ao devir para que não pudesse mais haver devir. O instante atual é um instante que passa e só pode passar porque é ao mesmo tempo presente, passado e futuro. Há uma relação sintética do instante consigo mesmo como presente, passado e futuro, e é essa relação que funda ou determina a relação do instante atual com os outros instantes”. Machado ainda observa que esse argumento de Deleuze tem inspiração claramente bergsoniana. Veremos no terceiro capítulo deste trabalho que o mesmo argumento é desenvolvido nas teses de Bergson sobre o movimento, presentes nos livros sobre o cinema.

¹⁴ Cf. também *Diferença e Repetição*, p. 68-69: “Revir é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz ‘o mesmo’ retornar, mas o revir constitui o único Mesmo do que se torna. Revir é o devir-idêntico do próprio devir. Revir é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente. Tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como ‘repetição’. Do mesmo modo, a repetição no eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. Mas esse pensamento já não é de modo algum uma representação teórica: ele opera praticamente uma seleção das diferenças segundo a sua capacidade de produzir, isto é, de retornar ou de suportar a prova do eterno retorno.”

o próprio retornar que é afirmado do diverso ou do múltiplo” (Deleuze, *ibid.*). Em suma: *diferença e repetição da diferença*. É nesse sentido que o eterno retorno deve ser pensado enquanto síntese, isto é, enquanto “síntese do tempo e de suas dimensões, síntese do diverso e de sua reprodução, síntese do devir e do ser afirmado do devir, síntese da dupla afirmação” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze insiste que o eterno retorno depende de um princípio outro, distinto do princípio de identidade, e que preenche as exigências de uma razão que é “a razão do diverso e de sua reprodução, da diferença e de sua repetição” (Deleuze, *ibid.*). Esse novo princípio – que para Deleuze se configura como uma das descobertas mais importantes da filosofia de Nietzsche – ganhou, no pensamento nietzschiano, o nome de *vontade de potência*.

Deleuze, na esteira de Nietzsche, concebe a dinâmica da diferenciação enquanto relação de forças, e, no interior dessa relação, algumas forças se mostram mais potentes e ativas, outras menos potentes e, portanto, reativas. Assim, a vontade de potência diz respeito a um “querer interno” que é próprio a uma força qualquer. Trata-se de algo que é atribuído a uma força não simplesmente como seu predicado, mas que diz respeito a sua natureza interna: tradução do ponto de vista da linguagem de um princípio dinâmico *interno*, mas que, ao mesmo tempo, determina a relação diferencial da potência *entre* as forças. São duas facetas de um mesmo princípio: por um lado, a vontade de potência é o *elemento genético* que rege a própria diferenciação enquanto produção interna de potência (qualidade das forças); e, por outro lado, é o *elemento diferencial* das forças, na medida em que engendra o embate, o domínio ou a submissão de umas sobre as outras (quantidade de forças). A vontade de potência é “o elemento genealógico da força, ao mesmo tempo diferencial e genético” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze também expõe essa dupla determinação operada pela vontade de potência em termos de *qualidade* (isto é, diferença *interna* a uma força enquanto produção imanente de potência) e *quantidade* (isto é, diferença de potencial *entre* as forças):

*A vontade de potência é o elemento do qual decorrem, ao mesmo tempo, a diferença de quantidade das forças postas em relação e a qualidade que, nessa relação, cabe a cada força. A vontade de potência revela aqui sua natureza: ela é princípio para a síntese das forças. É nesta síntese, que se relaciona com o tempo, que as forças repassam pelas mesmas diferenças ou que o diverso se reproduz. A síntese é a das forças, de sua diferença e de sua reprodução; o eterno retorno é a síntese da qual a vontade de potência é o princípio (Deleuze, *ibid.*).*

Deleuze destaca que, em Nietzsche, um “princípio” comporta um sentido completamente diverso daquele que normalmente lhe é atribuído no mundo da representação,

a saber, enquanto generalidade apartada daquilo que condiciona. Trata-se, ao contrário, de um princípio imanente ao que é condicionado, inseparável do condicionado, que se metamorfoseia conjuntamente com ele. Em suma: princípio *essencialmente plástico*, inseparável daquilo que ele determina¹⁵. E, sob esse aspecto, Deleuze remete esse princípio a um empirismo superior, isto é, a um empirismo transcendental (Deleuze, NF, p. 25-26). Iremos expor mais à frente como a formulação de um empirismo transcendental sintetiza o projeto filosófico radicalmente materialista de Deleuze, e põe em cheque a separação estanque entre sujeito e objeto. Voltemos, por enquanto, à análise do eterno retorno e da vontade de potência.

Partindo do modo muito particular com que Deleuze lê o pensamento de Nietzsche, é possível compreender em que sentido a vontade de potência pode ser entendida como princípio do eterno retorno: “A vontade de potência é ao mesmo tempo o elemento genético das forças e o princípio da síntese das forças” (Deleuze, NF, p. 26). A dificuldade que surge é compreender mais claramente que “esta síntese forma o eterno retorno, que as forças nesta síntese, e de acordo com seu princípio, reproduzem-se necessariamente” (Deleuze, NF, p. 26). Trata-se de perceber que *é a própria diferença que produz a sua repetição por meio de sua afirmação*, isto é, produz sua repetição por meio de um elemento genético interno e por meio da síntese da sua reprodução. Dessa forma, a dinâmica do par vontade de potência/eterno retorno reflete a dinâmica do par diferença/repetição, que é expressa por meio da tese sobre a univocidade do ser: “O Ser se diz num mesmo sentido, mas este sentido é o do eterno retorno, como retorno ou repetição daquilo que se diz. A roda do eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição” (Deleuze, DR, p. 69). *Somente a diferença retorna no eterno retorno*, já que a *seleção* ganha

¹⁵ Deleuze, porém, destaca que *inseparável não quer dizer idêntico*: “A vontade de potência não pode ser separada da força sem cair na abstração metafísica. Mas confundir força e vontade é um risco ainda maior, não se compreende mais a força enquanto força, recai-se no mecanicismo, esquece-se a diferença das forças que constitui seu ser, ignora-se o elemento do qual deriva sua gênese recíproca. A força é quem pode, a vontade de potência é quem quer” (Deleuze, NF, p. 26). Essa distinção entre força e vontade, conforme observa Machado, está na base da interpretação deleuzeana da vontade de potência: “O mínimo que se pode dizer dessa distinção é que ela não aparece explícita ou claramente em Nietzsche. Penso até mesmo que ela é a principal torção feita por Deleuze para ajustar o pensamento de Nietzsche a seu próprio projeto de pensar a diferença (...).” (Machado, 2009, p. 92). Machado destaca que essa distinção “é uma peça essencial” da interpretação deleuzeana do eterno retorno na sua relação com o nihilismo (o que remete a discussão do eterno retorno para seu “sentido ético” – cf. nota de rodapé nº 12). Mas, sobretudo, Machado destaca que essa distinção “se harmoniza perfeitamente com um dos princípios que orientam” tanto as leituras de Deleuze “dos pensadores em geral quanto com sua própria teoria sistemática do exercício do pensamento: distinção entre o empírico e o transcendental, que possibilita conceber a ideia de gênese, e, no caso específico de Nietzsche, a *força* como sendo empírica e a *vontade* como transcendental”, ideia que não se encontra em Nietzsche (Machado, 2009, p. 94 – os grifos são nossos).

aqui um sentido distinto do que ela possuía no mundo da representação:

Eis porque a seleção, que consiste em “fazer a diferença”, pareceu-nos ter outro sentido: mais deixar que apareçam e se desenrolem as formas extremas na simples presença de um Ser unívoco do que medir e repartir formas médias segundo as exigências da representação orgânica (Deleuze, DR, p. 70).

Portanto, a vontade de potência se remete à diferença em si mesma e o eterno retorno à sua repetição, desvelando, assim, a dinâmica intensa da diferença em si mesma que, nas teses sobre o cinema, aparecerá em sua versão bergsoniana, a saber, enquanto *duração pura* ou enquanto *virtualidade pura*. Curiosamente, e como é próprio de seu estilo, Deleuze desenvolve o tema da síntese de forças (e, portanto, do eterno retorno) inserindo o pensamento de Nietzsche dentro de uma tradição pós-kantiana que se mostrou insatisfeita com os limites traçados pela *Crítica*, cujo representante mais destacado é Salomon Maimon, mas que, em sua origem, poderia ser remetida à Fichte: “O conceito de síntese está no centro do kantismo, é sua descoberta”, destaca Deleuze. Porém, “sabe-se que os pós-kantianos reprovaram Kant por ter comprometido esta descoberta a partir de dois pontos de vista: do ponto de vista do princípio que regia a síntese e do ponto de vista da reprodução dos objetos na própria síntese” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze explica que essa tradição pós-kantiana exigia um *princípio* “que não fosse somente condicionante em relação aos objetos, mas verdadeiramente genético e produtor (princípio de diferença ou de determinação interna)” (Deleuze, *ibid.*). Exigia-se também, além de um princípio, “uma razão não somente para a síntese, mas para a reprodução do diverso na síntese enquanto tal” (Deleuze, *ibid.*). É sob esse aspecto, segundo Deleuze, que Nietzsche poderia ser visto como um controverso herdeiro de Kant:

Ora, se Nietzsche se insere na história do kantismo, é pela maneira original pela qual participa destas exigências pós-kantianas. Fez da síntese uma síntese de forças, porque a síntese não sendo vista como síntese de forças, seu sentido, sua natureza e seu conteúdo permaneciam desconhecidos. Compreendeu a síntese de forças como o eterno retorno, encontrou, portanto, no coração da síntese, a reprodução do diverso. Estabeleceu o princípio da síntese, a vontade de potência, e determinou esta última como o elemento diferencial e genético das forças em presença. Embora mais tarde tenhamos talvez que verificar melhor essa suposição, acreditamos que não há somente em Nietzsche uma descendência kantiana, mas uma rivalidade meio confessada, meio oculta. (...) Uma transformação radical do kantismo, uma reinvenção da crítica que Kant traía ao mesmo tempo que a concebia, uma retomada do projeto crítico em novas bases e com novos conceitos, é o que Nietzsche parece ter procurado (e ter encontrado no “eterno retorno” e na “vontade de potência”) (Deleuze, *ibid.*).

Nietzsche seria um herdeiro de Kant na medida mesma em que radicaliza o projeto crítico, indo além das amarras que o transcendental kantiano produziu quando interditou o acesso à coisa em si mesma. Entretanto, e não por acaso, é justamente o projeto deleuzeano de um *empirismo transcendental* que tem por objetivo o aprofundamento do projeto crítico indo além dos limites traçados pela doutrina kantiana. O que leva à conclusão de que é o próprio Deleuze, em vez de Nietzsche, esse controverso herdeiro da tarefa crítica iniciada por Kant.

A formulação inusitada, e até mesmo paradoxal, de um *empirismo transcendental* se apresenta, à primeira vista, como uma conjunção improvável, ou, pelo menos, muito obscura, uma vez que tenta reunir duas perspectivas, em princípio, irreconciliáveis. Por um lado, se tomamos o transcendental em seu sentido estritamente kantiano, nos reportamos às condições de possibilidade *a priori* da experiência, e, nesse sentido, ele não poderia ser confundido com as relações empíricas que torna possível. Por outro lado, é difícil conceber como uma filosofia empirista poderia se servir do transcendental sem abandonar os princípios pelos quais ela define a primazia da experiência empírica em relação à constituição de nosso aparato perceptivo e intelectual. Entretanto, conforme observa Anne Sauvagnargues, essa colisão paradoxal de conceitos possui, em Deleuze, uma importante função estratégica: “com o transcendental, Deleuze assume a iniciativa kantiana de uma crítica do pensamento, e lhe atribui, por seu turno, o papel de inspecionar essas zonas de falibilidades crônicas, essa ilusão transcendental que ele nomeia a imagem do pensamento” (Sauvagnargues, 2009, p. 9). Restituir o transcendental às condições reais (empíricas) de constituição da experiência se apresentaria então, dentro do projeto deleuzeano, como uma crítica da representação, isto é, como crítica da imagem que o pensamento projeta de si mesmo sob a égide do senso comum, concebida, assim, rigorosamente como uma ilusão transcendental. Dessa forma, a torção conceitual efetuada por Deleuze opera uma nova repartição do empírico e do transcendental: “O empirismo se torna uma ‘física do espírito e uma lógica das relações’, enquanto que o transcendental expõe o modo pelo qual o pensamento se individua no contato com a experiência” (Sauvagnargues, 2009, p. 11).

O anseio pela reformulação do empírico e do transcendental já aparece no primeiro livro de Deleuze, *Empirismo e Subjetividade*, de 1953, uma pequena monografia sobre Hume,

que possui em suas formulações interpretativas um espírito notadamente kantiano. Porém, a ideia de um empirismo transcendental ganhará sua primeira formulação sistemática somente em 1968, com a publicação de *Diferença e Repetição*. Entre o primeiro livro a respeito de Hume e a consolidação sistemática das bases que orientam a sua filosofia, Deleuze traçou um itinerário de análise que passou pelo comentário aprofundado de diferentes autores: Nietzsche, Bergson, Kant, Proust, entre outros. Em grande parte dessas monografias filosóficas, o eixo temático de análise invariavelmente aponta para a ideia de operar *um novo giro copernicano*, em que o primado da identidade, que orientou a filosofia ocidental até então, deveria passar a girar em torno da diferença: “tal é a natureza de uma revolução copernicana que abre à diferença a possibilidade de seu conceito próprio, em vez de mantê-la sob a dominação de um conceito em geral já posto como idêntico” (Deleuze, DR, p. 68). A reformulação do transcendental foi concebida por Deleuze como uma radicalização do projeto crítico, que encontra nesses diversos interlocutores as ferramentas teóricas adequadas para a realização de uma crítica feroz ao projeto transcendental kantiano.

Cabe aqui se perguntar o que permite a Deleuze formular um empirismo transcendental, ou melhor, o que permite a Deleuze instituir uma modalidade filosófica que tem por objetivo *pensar* as coisas em si mesmas, que advoga – de *direito* e não de *fato* – a possibilidade de análise direta da imanência em si mesma, de uma imanência pura concebida enquanto fluxo de intensidades. Esse *novo giro copernicano* em direção à coisa em si, teorizado como um empirismo transcendental, decorre justamente do estatuto que Deleuze confere à tese da univocidade do ser. Diferentemente do que pode parecer num primeiro momento, a tese da univocidade compõe *uma crítica à metafísica do ser e não a sua afirmação*. Passamos aqui ao debate a respeito do estatuto ontológico do pensamento de Deleuze.

1.3 Uma lógica de relações

A exposição deleuzeana da tese sobre a univocidade do ser em *Diferença e Repetição* (1968) – e também em *Lógica do Sentido* (1969) –, bem como a formulação de um empirismo transcendental, acarretaram várias divergências interpretativas cujo foco de discordância reporta-se ao quanto Deleuze está afastado ou intimamente ligado ao legado kantiano:

Nos âmbitos acadêmicos voltados para a pesquisa e análise da filosofia francesa da segunda metade do século XX uma polêmica particularmente delimitada e expressiva se encontra em andamento nos últimos anos. Trata-se do debate que interroga se seria consistente e fértil conceitualmente afirmar uma ontologia em Gilles Deleuze, ou se, pelo contrário, seria mais pertinente e honesto filosoficamente postular um dispositivo Crítico na obra do pensador francês (Craia, 2009, p. 307)

Alain Badiou se destaca nesse debate como um representante expressivo da vertente ontológica de leitura da filosofia de Deleuze. Elaborado como uma “grande e derradeira carta póstuma” (Badiou, 1997, p. 15) – já que os dois autores trocaram uma série de cartas entre os anos de 1992 e 1994, Deleuze vindo a falecer no ano de 1995 – o livro de Badiou, *Deleuze: o clamor do ser* (1997), fornece uma leitura do pensamento deleuzeano como uma metafísica do uno. Dessa forma, Badiou se afasta das leituras correntes que compreendem Deleuze como o grande pensador das multiplicidades heterogêneas, como alguém que “nada cedeu ao espírito de sistema, preconizando sempre a abertura e o movimento, a experimentação sem norma estabelecida” (Badiou, 1997, p. 16). O autor faz a ressalva de que Deleuze se apresenta efetivamente como um pensador que recusa a dualidade metafísica entre uno e múltiplo, situando-se fora das repartições binárias, das oposições estáticas que o próprio Badiou qualifica como *quantitativas*. Porém, sublinha o autor, em Deleuze, este situar-se além das oposições sempre se configura como a “assunção *qualitativa*” de um dos termos da polaridade: “O problema fundamental de Deleuze não é certamente liberar o múltiplo, é dobrar o pensamento a um conceito renovado do Uno” (Badiou, 1997, p. 18). Badiou entende, portanto, que Deleuze submete toda multiplicidade à *unidade da diferença* (diferença e sua perpétua repetição), que ele toma partido da unidade e não da multiplicidade, uma vez que erige uma metafísica do uno (Badiou, 1997, p. 29). Essa metafísica, segundo Badiou, está explicitamente expressa na tese da univocidade do ser:

Estamos aqui no âmago do pensamento de Deleuze. Com efeito, podemos razoavelmente afirmar que a imensa didática dos casos (o cinema, o esquizo, Foucault, Riemann, o *Capital*, Spinoza, o nômade, e assim por diante) só tem como função verificar, incansavelmente, com o gênio inesgotável da variação, esta única sentença: “Nunca houve senão uma proposição ontológica: o Ser é unívoco” (DR, 52 ...). Quando Deleuze afirma a identidade da filosofia e da ontologia, acrescenta, na mesma frase: “a ontologia se confunde com a univocidade do Ser” (LS, 210) (Badiou, 1997, p. 34).

Para Badiou, a assunção da univocidade do ser tem por consequência a filiação de Deleuze a uma vertente ontológica/metafísica que o afasta definitivamente de uma filosofia crítica. Na medida em que submete o pensamento à afirmação reiterada da unidade da

diferença, na medida em que submete toda multiplicidade, todo caso particular ou até mesmo singular a uma metafísica do uno, o pensamento de Deleuze não se sujeita aos limites traçados pela *Crítica* kantiana: “Desse ponto de vista, a filosofia de Deleuze não é, de modo algum, uma filosofia crítica. Não só o pensamento do Ser é possível, mas só há pensamento na medida em que o Ser vem ao mesmo tempo declinar-se nele e nele pronunciar-se” (Badiou, 1997, p. 29). Da mesma forma que entende o virtual *como fundamento* do atual, Badiou parece compreender a tese da univocidade do ser como *fundamento* ou *condição de possibilidade* para a emergência de toda e qualquer multiplicidade no pensamento de Deleuze. Sendo um *pensamento do fundamento*, Badiou define a filosofia de Deleuze como uma *filosofia clássica*:

Pode-se legitimamente chamar de “fundamento” o que é determinado como fundo real de todo ente singular, o que faz aparecer a diferença dos entes como puramente formal em relação a um[a] determinação unívoca do seu ser. (...) Nesse sentido, não só a filosofia de Deleuze é um pensamento do fundamento, mas é, entre todos os dispositivos contemporâneos, o que re-afirma da maneira mais obstinada que o pensamento do múltiplo exige uma rigorosa determinação do Ser como Uno. Digamos que a filosofia de Deleuze, como a minha aliás, é resolutamente *clássica*. (...) É clássica toda filosofia que não se submete às injunções críticas de Kant, que faz como se o processo intentado por Kant à metafísica fosse nulo e sem efeito (Badiou, 1997, p. 58).

Como consequência, Badiou classifica a produção filosófica de Deleuze como *monótona*. A variação virtuosística de temas, a multiplicidade dos casos de análise (Kant, Bergson, Spinoza, Nietzsche, Sacher Masoch, Melville, o cinema, a pintura, a literatura, a própria filosofia, etc.), retomam indefinidamente “uma estreita bateria de conceitos (...), onde o que se pensa sob essa variação continua a ser essencialmente idêntico” (Badiou, 1997, p. 24). Ao fim e ao cabo, a multiplicidade dos temas desemboca sempre na afirmação da univocidade do ser, da repetição da diferença. Badiou toma como exemplo justamente o cinema: se, por um lado, “Deleuze multiplica as análises singulares de obras, com uma perturbadora erudição de espectador livre”, por outro lado “o que é finalmente produzido vai para o reservatório dos conceitos que ele, desde sempre, instituiu e ligou: o movimento e o tempo, em sua acepção bergsoniana” (Badiou, *ibid.*). Badiou ressalta que o cinema se torna um caso de análise para a reafirmação da própria filosofia de Deleuze: não é o cinema que é analisado, mas sim a própria afirmação da diferença que se diz a partir do cinema. Em suma, o cinema (e qualquer outro caso de análise) é somente um veículo que nos leva em direção à afirmação da diferença e sua repetição, à univocidade do ser: “É por isso que o que se fica

sabendo nos volumes sobre o cinema diz respeito à teoria deleuziana do movimento e do tempo, e que, pouco a pouco, o cinema fica em posição de neutralidade e de esquecimento” (Badiou, 1997, p. 26).

Uma leitura diametralmente oposta à de Badiou foi empreendida por François Zourabichvili em *O ontológico e o transcendental*, uma nova introdução publicada em 2004 conjuntamente à segunda edição de seu livro *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*, cuja primeira edição data de 1994 (três anos antes, portanto, do livro de Alain Badiou) – o que nos faz pensar que esse texto de 2004 seja uma reação direta à vertente ontológica de interpretação da filosofia deleuziana. O ponto de partida de Zourabichvili é a afirmação categórica de *que não há ontologia de Deleuze*:

Não há “ontologia de Deleuze” [*Il n’y a pas d’“ontologie de Deleuze”*]. Nem no sentido vulgar de um discurso metafísico que nos diria o que é a realidade em última instância (esta seria, sobretudo, fluxos, não substâncias; sobretudo linhas, não pessoas...). Nem no sentido mais profundo de um primado do ser sobre o conhecimento (como em Heidegger ou em Merleau-Ponty, em que o sujeito aparece a si já precedido por uma instância que abre a possibilidade desse aparecer) (Zourabichvili, 2016, p. 26)

A preposição “de” faz toda diferença: Zourabichvili afirma que ‘não há ontologia *de* Deleuze’ e não que ‘não há ontologia *em* Deleuze’. Dessa forma, podemos dizer, por exemplo, que existe *em* Deleuze (isto é, na obra de Deleuze) uma ontologia das imagens cinematográficas baseada na filosofia de Bergson. Mas, diferentemente do que propõe Badiou, não se deriva dessa ontologia restrita ao campo das imagens cinematográficas uma ontologia *de* Deleuze: *a ontologia das imagens cinematográficas (ontologia restrita) não é um caso particular de uma ontologia geral, inspirada na univocidade do ser, e sim análise imanente dos desdobramentos temporais inerentes a imagem cinematográfica*. Constatamos, dessa forma, uma identidade entre ontologia restrita e análise imanente na obra de Deleuze: uma forma de abordagem intelectual, uma *metodologia* (que quer pensar seus objetos de estudo por meio da sua diferenciação imanente), e não de uma metafísica da diferença. Isso significa que, embora Deleuze esteja às voltas com formulações ontológicas as mais variadas, recolhidas nas obras de outros pensadores, o seu objetivo não é, segundo Zourabichvili, constituir uma tese ontológica forte, uma determinação do ser enquanto diferença e repetição da diferença. Trata-se antes de recolher em diversos autores (Bergson, Nietzsche, Duns Scot, Hume, Proust, etc.) as construções teóricas que habilitem a formulação de uma filosofia que

passa a *pensar* as coisas do ponto de vista da diferenciação e não do ponto de vista da oposição estática. A filosofia de Deleuze, dessa forma, apresenta-se como uma tomada de posição, um perspectivismo que tem no *pensamento da diferença* a sua marca distintiva, em que qualquer determinação do ser opera sempre no sentido de desvelar dinâmicas de diferenciação, de apresentar lógicas de relações diferenciais que *expressem*, do ponto de vista da linguagem, o desdobramento imanente das próprias coisas. É, antes de tudo, um *exercício de pensamento* que, somente *de direito*, se propõe a pensar a diferença em si mesma, inconformado com a abstração dialética, retomando sempre o questionamento acerca das condições reais, empíricas da experiência:

(...) devemos lembrar a ancoragem resolutamente ‘crítica’, no sentido kantiano, do pensamento de Deleuze: a de um filósofo que questionou de ponta a ponta as condições da experiência, insatisfeito com Kant e com a fenomenologia (o notório uso que ele faz de Nietzsche e de Bergson entra nesse quadro) (Zourabichvili, 2016, p. 26-27).

Zourabichvili compreende a filosofia de Deleuze como aprofundamento do criticismo kantiano, cuja única orientação possível é justamente a extinção do verbo “Ser”, e com ele, da própria ontologia: “Deleuze disse e redisse seu programa com todas as letras – literalmente: substituição do É pelo E; ou, o que dá na mesma, substituição do ser pelo devir” (Zourabichvili, 2016, p. 27). E, para Zourabichvili, é justamente a conjunção entre o *ontológico* e o *transcendental* o que dá corpo a essa dissolução da ontologia (geral) em Deleuze: “A inspiração ‘ontológica’ sobrevém a Deleuze *ao lado* da sua postura crítica, e como duplo desta” (Zourabichvili, 2016, p. 29). Nessa reformulação, seja do transcendental, seja do ontológico, a univocidade do ser é convocada por Deleuze, segundo Zourabichvili, não para dar testemunho de uma instância metafísica que subjaz à multiplicidade em geral enquanto seu fundamento último, mas sim enquanto “*meditação sobre a linguagem*, contrariamente às ‘metafísicas’ clássicas, com as quais a ontologia é frequentemente confundida, encontrando-se aí historicamente anexada” (Zourabichvili, 2016, p. 29 – os grifos são meus). Assim, insiste o autor: “Não é a ontologia em si mesma que interessa Deleuze; é (...) o momento de sua história no qual surgiu a tese da univocidade, assim como a posteridade clandestina desta, bem além da Idade Média” (Zourabichvili, 2016, p. 29), isto é, sua posteridade enquanto uma *lógica do sentido* ou meditação sobre a linguagem.

Mas, de que forma a conjunção entre o transcendental e o ontológico perfaz a substituição do *ser* pelo *devir*, de modo tal que a tese da univocidade apareça simplesmente

como uma tese sobre a linguagem e não sobre o Ser? Eis a interpretação de Zourabichvili:

Quando procuramos onde Deleuze acredita poder atar os dois fios do seu discurso, transcendental e ontológico, podemos invocar, certamente, a categoria de ‘imanência’, e o tratamento ao qual ele a submete. Porém, ao perguntarmos pelo momento exato em que essa categoria é instalada, precisamos responder: quando a afirmação da univocidade do ser, desdobrada em todas as suas consequências, chega ao conceito de *afeto* e se converte num pensamento da experiência (Zourabichvili, 2016, p. 31).

A univocidade do ser, segundo Zourabichvili, não é expressão de uma fundamentação hierárquica de toda multiplicidade – o fundamento como condição de possibilidade do fundamentado, o condicionante enquanto condição de possibilidade do condicionado –, mas, ao contrário, expressa a dinâmica da diferença imanente à experiência enquanto afeto: e o que é o afeto senão a intensidade diferencial que se desdobra imanentemente a um corpo? A univocidade *expressa* a imanência enquanto intensidade que se desdobra em si mesma. Trata-se de pensar a condição de todo fenômeno, de toda multiplicidade, conjuntamente à produção do condicionado, de tal forma que a relação hierárquica entre estas duas instâncias seja subvertida. Para Kant o sujeito transcendental é condição de possibilidade de todo e qualquer fenômeno, e, dessa forma, seu fundamento, a sua condição. Na filosofia da diferença, o que se exige, ao contrário, é o desdobramento intensivo e imanente da condição e do condicionado: “Imanência: é esse o momento. (...) o momento em que esse próprio remonta transcendental se mostra dependente da tomada de consistência de uma experiência real” (Zourabichvili, 2016, p. 32). Dessa forma, a tese sobre a univocidade em Deleuze tem por objetivo somente *traduzir para o âmbito da linguagem* a lógica dessas relações diferenciais que se desdobram intensivamente: a univocidade do ser expressa a diferença em si mesma na forma da linguagem. O mesmo pode-se dizer da leitura que Deleuze faz da filosofia de Bergson.

Do ponto de vista de uma filosofia crítica *stricto sensu*, a metafísica materialista bergsoniana aparece como um realismo ingênuo, uma ficção narrativa que tenta desvendar o insondável da coisa em si partindo da eletividade arbitrária da duração enquanto a verdade do ser, à qual a extensão se subordina. Mas, toda essa descrição metafísica ganha outro sentido quando deixa de ser aplicada à coisa em si mesma, e passa somente a caracterizar a dinâmica imanente de um produto cultural, fabricado pelo homem, cujos condicionantes causais são plenamente conhecidos. Esse estado de coisas instáveis, que difere por natureza, que se desdobra em si mesmo, é o mesmo estado de coisas que define a relação entre a imagem atual

que vemos na tela do cinema e as outras imagens que compõem o todo do filme. A imagem cinematográfica, após o advento da montagem, é marcada pelo seu diferenciar-se interno. Ela articula o momento atual, que passa e não para de passar, com o todo do filme; pelo seu próprio desdobrar-se, ela articula, a partir de sua diferenciação imanente, as imagens que vieram imediatamente antes com as que instantaneamente vêm a sucedê-la. Da mesma forma, a imagem cinematográfica submete a espacialidade recortada (ou delimitada) pela objetiva da câmera à duração proporcionada pela montagem. Portanto, independentemente da questão de saber se Deleuze avaliza a metafísica da matéria descrita por Bergson, destacamos que, nos livros sobre cinema, Deleuze *se utiliza* dessa metafísica para descrever uma lógica de relações temporais que é imanente ao cinema, e que define a imagem-movimento e a imagem-tempo como articulações, cada uma a seu modo, da virtualidade e da atualidade.

Sob esse aspecto, é importante enfatizar que a leitura oferecida por Badiou só parece encontrar aplicação, e de maneira muito restrita, ao corpus deleuziano produzido até *Diferença e repetição* (1968). Já em *Lógica do sentido* (1969) – que foi redigida paralelamente a *Diferença e repetição* –, a tese da univocidade ganha outros contornos, assumindo-se explicitamente como uma meditação sobre a linguagem. Depois, em *O anti-Édipo* (1972), escrito em parceria com Guattari, a tese sobre a univocidade *parece definitivamente ceder lugar* para a descrição de processos de territorialização e desterritorialização. De *Mil platôs* (1980) em diante, esses processos são desdobrados e analisados, seja a partir da dinâmica imanente a uma multiplicidade de pares – árvore e rizoma, organismo e corpo sem órgãos, macropolítica e micropolítica, o estriado e o liso, etc. – seja a partir da literatura, da pintura, do cinema ou até mesmo da própria filosofia. É justamente esse desdobramento da dinâmica performada pelo par diferença/repetição na forma de processos de territorialização e desterritorialização, de codificação e descodificação, que permitirá a Deleuze articular a dinâmica imanente às imagens cinematográficas com uma espécie de historicidade *não linear, não cronológica*, do desenvolvimento das técnicas cinematográficas. Esse percurso traçado pelo desenrolar do pensamento deleuzeano, sobretudo a partir da parceria com Guattari, parece apontar que, aquilo que Deleuze buscava, tanto na tese da univocidade do ser quanto na metafísica bergsoniana, era muito mais apreender (enquanto exercício de pensamento) a dinâmica ou a lógica da diferença em si mesma, em sua imanência, do que formular uma tese metafísica capaz de determinar toda e qualquer multiplicidade. Nesse sentido, se não existe ontologia *de* Deleuze, se a univocidade

do ser é uma teoria da linguagem que expressa uma lógica de relações, então o *empirismo transcendental* converte-se num método: uma ferramenta de análise imanente, um exercício de pensamento capaz de abordar seus objetos de pesquisa do ponto de vista da diferenciação.

1.4 Nota breve sobre os processos de territorialização e desterritorialização

Conforme observa Zourabichvili, o termo “desterritorialização” surgiu em *O Anti-édipo* (1972) e, desde então, “se difundiu amplamente nas ciências humanas. Mas ele não forma por si só um conceito, e sua significação permanece vaga enquanto não é referido a três outros elementos: território, terra e reterritorialização – o conjunto formando em sua versão acabada o conceito de *ritornelo*” (Zourabichvili, 2004, p. 23). No contexto de seu surgimento, em *O Anti-édipo*, os conceitos de território e de reterritorialização tinham forte vinculação com os códigos e com os processos de codificação. Conforme observam Guattari e Rolnik (1996, p. 318) “a noção de ‘código’ (...) é empregada numa acepção bem ampla: ela pode dizer respeito tanto aos sistemas semióticos quanto aos fluxos materiais”. É especificamente esse segundo sentido, enquanto codificação dos fluxos materiais, que a ideia nos interessa aqui. Entre a formulação inicial e sua versão “acabada”, no capítulo a respeito do *ritornelo* em *Mil Platôs* (1980), os conceitos de território e reterritorialização são reformulados e ampliados, ganhando uma significação que extrapola o sentido estrito de codificação dos fluxos:

Em *Mil platôs*, o esquema se complica e sofisticada (...). Não apenas a rigidez do código não dá mais conta de todos os tipos de território, bem como a reterritorialização é doravante plenamente assumida como o correlato de qualquer desterritorialização, posto que ela não se efetua mais necessariamente sobre um território propriamente dito, mas, quando é absoluta, sobre uma terra não delimitada: agenciamento nômade, deserto ou estepe como território paradoxal, onde o nômade “se reterritorializa sobre a própria desterritorialização” (Zourabichvili, *ibid.*)¹⁶

Tendo em vista que Deleuze, baseado na metafísica da matéria de Bergson, compreende a dinâmica das imagens cinematográficas como correlatas a um *fluxo material de imagens* (como veremos no quarto capítulo), parece-nos mais interessante restringir a significação desses processos de territorialização e desterritorialização à sua formulação

¹⁶ Para uma leitura do cinema moderno sob o ponto de vista da desterritorialização absoluta, que integra nomadismo e paisagem, cf. Ázara, 2015.

original em *O Anti-édipo*, o que não exclui a sua ampliação a partir de *Mil platôs*, uma vez que a primeira está contida na segunda.

Partimos, assim, da relação entre código e fluxo, os fluxos compreendidos em seu sentido mais geral: fluxo de animais, fluxo de carros, fluxo de trabalhadores, fluxo de água, fluxo de migrantes, etc. No terceiro capítulo de *O Anti-édipo*, Deleuze e Guattari traçam uma espécie de genealogia das sociedades que encontra na codificação dos fluxos a condição de possibilidade da reprodução social: “a teoria geral da sociedade é uma teoria generalizada dos fluxos; é em função desta que se deve estimar a relação entre a produção social e a produção desejante, as variações desta relação em cada caso, os seus limites no sistema capitalista” (Deleuze; Guattari, AE, p. 348)¹⁷. Os fluxos do desejo e as suas correlatas codificações aparecem, para os autores, como elementos basilares para qualquer formação social – exceto a formação capitalista, que descodifica os fluxos do desejo, liberando todo o seu potencial desterritorializante:

A produção desejante também está desde o início: há produção desejante e reprodução sociais. Mas é verdade que as máquinas sociais pré-capitalistas são inerentes ao desejo num sentido muito preciso: elas o codificam, codificam os fluxos do desejo. Codificar o desejo – e o medo, a angústia dos fluxos descodificados – é próprio do *socius*. Como veremos, o capitalismo é a única máquina social que se construiu como tal sobre os fluxos descodificados, substituindo os códigos por uma axiomática das quantidades abstratas em forma de moeda. Portanto o capitalismo libera os fluxos do desejo, mas nas condições sociais que definem o seu limite e a possibilidade de sua própria dissolução; de modo que ele não para de contrariar com todas as suas forças o movimento que o impele para este limite (Deleuze; Guattari, AE, p. 185).

Codificar os fluxos, sobretudo os fluxos do desejo, permite gerenciar as forças imanentes a uma formação social, de forma a produzir aparente estabilidade. Aparente porque se afirma somente como estabilidade de ocasião, uma vez que pode ser desfeita pelo encontro fortuito, inesperado, com um fluxo desterritorializante qualquer – nesse caso, é preciso uma nova codificação, um novo rearranjo das forças, para que o *socius* seja reterritorializado: “Em outros termos, esse é o ato fundamental da sociedade: codificar os fluxos e tratar como inimigo aquilo que, em relação a ela, se apresenta como um fluxo não codificável, porque, uma vez mais, isso põe em questão toda a terra, todo o corpo desta sociedade” (Deleuze, curso

¹⁷ “Deve-se ressaltar, contudo, que código (ou axiomática) e fluxo seriam coexistente, não havendo prioridade lógica ou temporal de um em relação ao outro. Assim, qualquer sociedade pressuporia uma determinada regulação dos fluxos, ou melhor dizendo, seria uma tal regulação – operando por código ou axiomática – que permitiria qualificar um determinado grupo humano como sociedade” (Vieira da Silva, 2000, p. 71)

de 16/11/1971, tradução livre). Assim, Deleuze e Guattari delineiam três formações sociais distintas, a saber, a primitiva (marcada pela terra), a bárbara (marcada pelo déspota) e a civilizada (marcada pelo capital)¹⁸, caracterizadas mais pelo modo como gerenciam seus fluxos do que por períodos históricos sucessivos. Esses modos de sociabilização coexistem em vários momentos da história da humanidade, não constituindo assim um modelo evolucionista (cronológico), e sim geográfico.

Assim, para ficarmos somente em um exemplo, nas sociedades pré-capitalistas primitivas, anteriores ao estabelecimento do Estado, os fluxos eram codificados por meio de um “sistema da crueldade”, isto é, pela inscrição no corpo (a marca da lei), pelos sacrifícios e rituais, que tinham por função introjetar nos membros da comunidade uma memória: “A máquina territorial primitiva codifica os fluxos, investe os órgãos, marca os corpos. (...) A essência do *socius* registrador, inscriptor, enquanto atribui a si próprio as forças produtivas e distribui os agentes de produção, consiste nisso: tatuar, excisar, recortar, escarificar, mutilar (...)” (Deleuze, Guattari, AE, p. 191)¹⁹. Nessas comunidades os fluxos também eram codificados por um “sistema da dívida”, uma relação cambiante entre credor e devedor, operada pelos laços de parentesco, de filiação, pelas alianças locais: fluxo de mulheres (alianças de matrimônio), de bens de consumo, de amuletos, de objetos rituais, de direitos, de prestígio, etc. – todos operando uma espécie de “mais-valia de código”²⁰, que garantia o

¹⁸ “Distinguimos três grandes máquinas sociais, as correspondentes aos selvagens, aos bárbaros e aos civilizados. A primeira é a máquina territorial subjacente, que consiste em codificar os fluxos sobre o corpo pleno da terra. A segunda é a máquina imperial transcendente que consiste em sobrecodificar os fluxos sobre o corpo pleno do déspota e do seu aparelho, o *Urstaat*: ela opera o primeiro grande movimento de desterritorialização, mas porque acrescenta sua eminente unidade às comunidades territoriais que ela conserva, reunindo-as, sobrecodificando-as, apropriando-se do sobretrabalho. A terceira é a máquina moderna imanente, que consiste em descodificar os fluxos sobre o corpo pleno do capital-dinheiro: ela realizou a imanência, tornou o concreto abstrato, naturalizou o artificial, substituindo os códigos territoriais e a sobrecodificação despótica por uma axiomática dos fluxos descodificados e por uma regulação destes fluxos; ela opera o segundo grande movimento de desterritorialização, mas, desta vez, porque nada deixa subsistir dos códigos e sobrecódigos” (Deleuze, Guattari, AE, p. 348-349).

¹⁹ Os autores se inspiram em Nietzsche e na sua *genealogia da moral*: “Talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do que a sua mnemotécnica... Isto nunca ocorria sem suplícios, sem martírios, sacrifícios sangrentos, quando o homem julgava ser necessário criar uma memória para si; os mais apavorantes holocaustos, os mais hediondos comprometimentos, as mutilações mais repugnantes, os mais cruéis rituais de todos os cultos religiosos... Isso nos leva a compreender o quão difícil é erigir na terra um povo de pensadores” (Nietzsche *apud* Deleuze, Guattari, AE, p. 193). Ao que os autores acrescentam: “A crueldade nada tem a ver com uma violência qualquer ou com uma violência natural, com que se explicaria a história do homem; ela é o movimento da cultura que se opera nos corpos e neles se inscreve, cultivando-os” (Deleuze, Guattari, AE, p. 193).

²⁰ “A mais-valia de código é a forma primitiva da mais-valia, tal como ela corresponde à célebre fórmula de Mauss: o espírito da coisa dada, ou a força das coisas, faz com que os dons devam ser reterritorializados de maneira usurária, porque estes são signos territoriais de desejo e de poder, princípios de abundância e de fruição dos bens. (...) A mais-valia de código efetua as diversas operações da máquina territorial primitiva:

controle dos fluxos desterritorializantes, oriundos, seja do modelo bárbaro, seja do modelo civilizado. A formação social primitiva:

(...) esconjura a fusão pela cisão, e impede a concentração de poder mantendo os órgãos de chefia numa relação de impotência para com o grupo: como se os próprios selvagens pressentissem a escalada do Bárbaro imperial, que, no entanto, surgirá de fora e que sobrecodificará todos os seus códigos. Mas o maior perigo seria ainda uma dispersão, uma cisão tal que todas as possibilidades de código seriam suprimidas: fluxos descodificados a correrem sobre um *socius* cego e mudo, desterritorializado – é este o pesadelo que a máquina primitiva esconjura com todas as suas forças e com todas as suas articulações segmentárias. A máquina primitiva não ignora a troca, o comércio e a indústria, mas ela os esconjura, localiza-os, quadricula-os, encaixa-os, mantém o mercador e o ferreiro numa posição subordinada, para que os fluxos de troca e de produção não venham quebrar os códigos em proveito de suas quantidades abstratas ou fictícias. E não é também isso, Édipo, o medo do incesto: medo de um fluxo descodificado? Se o capitalismo é a verdade universal, ele o é no sentido em que é o *negativo* de todas as formações sociais: ele é a coisa, o inominável, a descodificação generalizada dos fluxos que permite compreender *a contrario* o segredo de todas essas formações; antes codificar os fluxos, ou até mesmo sobrecodificá-los do que deixar que algo escape à codificação (Deleuze, Guattari, AE, p. 203-204).

A formação social primitiva codifica seus fluxos em função da manutenção de seu *socius* específico: tanto o modelo sobrecodificado bárbaro²¹ quanto o modelo axiomático²² do capital civilizado lhe impõem fluxos desterritorializantes. O mesmo ocorre com as sociedades bárbaras, nas quais o fluxo desterritorializante do capital é signo de desagregação, de destruição, de decadência. Compreender as sociedades por meio da dinâmica de codificação e de descodificação dos fluxos, dos processos de territorialização e desterritorialização, significa conceber a dinâmica das formações sociais de um ponto de vista *não linear*, ou *não cronológico*, uma vez que *não* traça uma linha evolutiva que vai do primitivo ao civilizado (ponto de vista histórico teleológico), mas, ao contrário, compreende a imbricação entre esses modelos enquanto jogo de forças, no qual a codificação (ou territorialização) prima pela

desligar segmentos de cadeia, organizar as extrações de fluxos, distribuir as partes que cabem a cada um” (Deleuze, Guattari, AE, p. 200).

²¹ Segundo os autores, o modelo social bárbaro opera uma *sobrecodificação* dos códigos sociais primitivos. Guattari e Rolnik definem a sobrecodificação da seguinte maneira: “O termo ‘sobrecodificação’ corresponde a uma codificação em segundo grau. Exemplo: as sociedades agrárias primitivas funcionam segundo seu próprio sistema de codificação territorializado e são sobrecodificadas por uma estrutura imperial, relativamente desterritorializada, que lhes impõem sua hegemonia militar, religiosa, fiscal, etc.” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 318).

²² Conforme observa Vieira da Silva: “a diferença do capitalismo em relação às formas sociais que o precederam é que ele se estabelece como uma axiomática. O problema desloca-se da codificação dos fluxos para a criação de um mecanismo social capaz de operar com fluxos descodificados. Assim, no capitalismo, cada elemento novo, não codificável de início, pode suscitar um novo axioma que garante o seu funcionamento incluindo tal elemento” (Vieira da Silva, 2000, p. 71).

manutenção do modelo vigente, e no qual a descodificação (ou desterritorialização) subverte, por dentro ou vindo de fora, esse mesmo modelo, estabelecendo uma nova territorialização (ou codificação, ou axiomática)... e assim por diante.

Algo similar acontece no desenvolvimento das técnicas cinematográficas e é a partir daí que podemos localizar certa história do cinema nos livros de Deleuze: não uma história linear, cronológica, que vai do cinema primordial, passando pelo clássico, e culminando no moderno, mas uma dinâmica intensa de codificação e de descodificação de modelos cinematográficos, de territorialização e desterritorialização de modelos narrativos, estéticos e comerciais, que delineiam, sobretudo, regimes imagéticos, mais do que etapas cronológicas de desenvolvimento. Veremos, no decorrer deste trabalho, como a imagem-tempo já emergia no cinema clássico, desterritorializando-o por dentro, e como a imagem-ação (na forma do realismo naturalista hollywoodiano) exerceu uma forte codificação da produção cinematográfica. Antes, nos concentraremos, no próximo capítulo, nas relações entre imagem e pensamento na filosofia de Deleuze.

CAPÍTULO II

A IMAGEM E SUA RELAÇÃO COM O PENSAMENTO

“Pois acredito que, além das multiplicidades, o mais importante para mim foi a imagem do pensamento tal como tentei analisá-la em Diferença e repetição, daí em Proust, e por toda parte”

Gilles Deleuze

A filosofia de Deleuze é marcada por uma relação profunda entre o pensamento e a imagem. Notadamente em *Diferença e repetição* (1968), Deleuze se esforça em denunciar uma *imagem dogmática* do pensamento que perpassa grande parte da história da filosofia, desde Platão até a mais tardia modernidade filosófica. Essa tradição filosófica, segundo Deleuze, sempre primou, implicitamente, por uma *mesma* imagem do pensamento, isto é, primou por uma representação do que seria o ato de pensar, que o desvinculava do que lhe é mais próprio, a saber, a criação do novo, a afirmação da diferença. Por outro lado, ainda em *Diferença e repetição*, Deleuze também se empenha em subverter essa imagem dogmática propondo a emergência de um *pensamento sem imagem*, ou antes, demonstrando que essa imagem dogmática e estática do pensamento não condiz com a dinâmica própria do ato de pensar. Tal qual a rejeição de Deleuze ao método dialético de Hegel/Hyppolite, a sua crítica ferrenha a uma “imagem do pensamento” tem como origem a prática filosófica universitária francesa que, à época dos estudos do jovem Deleuze, era baseada no estudo sistemático da história da filosofia. Tendo isso em mente, fica mais fácil compreender o caráter generalista da crítica deleuzeana: trata-se, desde o início, de uma crítica à concepção, reiteradamente reproduzida na academia francesa, de como deveria ser exercida a prática filosófica:

A história da filosofia sempre foi o agente de poder na filosofia, e mesmo no pensamento. Ela desempenhou o papel de repressor: como você quer pensar sem ter lido Platão, Descartes, Kant e Heidegger, e o livro de fulano ou sicrano sobre eles? Uma formidável escola de intimidação que fabrica especialistas do pensamento, mas que também faz com que aqueles que ficam fora se ajustem ainda mais a essa especialidade da qual zombam. *Uma imagem do pensamento, chamada filosofia, constituiu-se historicamente e impede perfeitamente as pessoas de pensarem. (...) A filosofia está penetrada pelo projeto de tornar-se a língua oficial de um puro Estado. O exercício do pensamento se conforma, assim, com os objetivos do Estado real,*

com significações dominantes como com as exigências da ordem estabelecida. Nietzsche disse tudo sobre esse ponto em *Schopenhauer educador*. O que é esmagado e denunciado como nocivo é tudo o que pertence a um *pensamento sem imagem*, o nomadismo, a máquina de guerra, os devires, as núpcias contra natureza, as capturas e os roubos, os entre-dois-reinos, as línguas menores ou as gagueiras na língua etc. (Deleuze, D, p. 21-22 – os grifos são meus).

Porém, eis que, anos mais tarde, Deleuze descreve uma *outra imagem do pensamento*, que, ao contrário da dogmática, tenta captar o pensamento filosófico em seu movimento próprio, como ato de criação constante, mas que se orienta por meio de uma base pré-filosófica subjacente a cada grande filósofo ou a cada grande escola filosófica: trata-se do *plano de imanência*, tal como exposto em *O que é a filosofia?* (1991), livro publicado em parceria com Félix Guattari, em que os autores defendem que o plano de imanência é “a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa o ato de pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...” (Deleuze; Guattari, OQF, p. 53). Aqui, não se trata mais de *uma mesma imagem dogmática e estática do pensamento*, compartilhada por grande parte da filosofia ocidental, mas sim, de planos de imanência distintos que caracterizam cada grande produção filosófica e que delimitam o horizonte de criação dos conceitos e problemas próprios àquele pensamento: cada plano de imanência (por exemplo, o kantiano, o hegeliano, o heideggeriano, etc.), comporta a dinâmica subjacente à sua construção filosófica, revelando como seus conceitos surgem a partir dos problemas próprios que seu plano impõe ao pensamento:

Cada plano opera uma seleção do que cabe de direito ao pensamento, mas é esta seleção que varia de um para o outro. Cada plano de imanência é Uno-Todo: não é parcial como um conjunto científico, nem fragmentário como os conceitos, mas distributivo, é um “cada um”. O plano de imanência é *folhado*. É, sem dúvida, difícil estimar, em cada caso comparado, se há um só e mesmo plano, ou vários diferentes; os pré-socráticos têm uma imagem comum do pensamento, malgrado as diferenças entre Heráclito e Parmênides? Pode-se falar de um plano de imanência ou de uma imagem do pensamento dita clássica, que se manteria de Platão a Descartes? O que varia não são somente os planos, mas a maneira de distribuí-los (Deleuze; Guattari, OQF, p. 68).

O que teria ocorrido no intervalo entre essas duas concepções aparentemente divergentes da “imagem do pensamento” na obra de Deleuze? Qual teria sido o elemento que permitiu a Deleuze rever o estatuto que a “imagem do pensamento” possuía em *Diferença e repetição*? E, ainda, como conciliar a crítica à imagem (em sua acepção mais geral), implicada na crítica à “imagem do pensamento”, com o recurso frequente que Deleuze faz de

imagens para exprimir a dinâmica da diferença em si mesma?

Em primeiro lugar, deve se ter em conta que a crítica impiedosa, tanto à imagem do pensamento quanto à imagem em sua acepção mais geral, só tem lugar em *Diferença e repetição*, mais especificamente em seu terceiro capítulo, que se denomina, justamente, *a imagem do pensamento*. Em *Nietzsche e a filosofia* (1962) e em *Proust e os signos* (1964), Deleuze já aponta para a possibilidade de constituição de uma outra imagem do pensamento, distinta da dogmática, que não subordina a dinâmica da diferença em si a uma representação estática²³. A radicalidade da crítica à imagem que encontramos, sobretudo, no terceiro capítulo de *Diferença e repetição*, teria o objetivo pontual de demolir os postulados implícitos que formam a imagem dogmática do pensamento, e, *nesse contexto*, a imagem em sua acepção mais geral se confunde com a representação. A aparente mudança radical de posicionamento que encontramos em *O que é a filosofia?* reflete menos uma divergência em relação ao que foi elaborado em *Diferença e repetição*, do que um processo gradual, interior ao pensamento deleuzeano, que sempre teve por finalidade *dar consistência e concretude* à dinâmica intensiva da diferença em si mesma. Do contrário, a dinâmica do par diferença/repetição correria o risco de ser confundida com uma espécie de abismo indiferenciado, de caos informe. O plano de imanência vem coroar um percurso intelectual que descobre, por meio de variações nominais de noções convergentes (campo transcendental, plano de consistência, corpo sem órgãos, etc.), que “a nova imagem do pensamento só pode advir, paradoxalmente, de um ‘pensamento sem imagem’” (Carvalho, 2014, p. 43). E aqui, torna-se importante salientar o papel que as artes visuais desempenharam nesse desdobramento do pensamento de Deleuze. Conjuntamente aos trabalhos produzidos em parceria com Félix Guattari (*O anti-Édipo* de 1972 e *Mil platôs* de 1980), três obras de Deleuze que se encontram entre *Diferença e repetição* (1968) e *O que é a filosofia?* (1991) se debruçam, justamente, sobre a pintura e o cinema: *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981), *Cinema 1 – A imagem-movimento* (1983) e *Cinema 2 – A imagem-tempo* (1985). Conforme observa Vieira da Silva (2011, p. 82): “o estudo de imagens em cinema e pintura permite a Deleuze rever sua posição em relação ao conceito de imagem em geral, até que seja possível, com Guattari, definir o plano de imanência como uma nova imagem do pensamento”. De fato, como será pormenorizado mais à frente, Deleuze define o cinema tanto como um plano de imanência quanto como uma forma de pensamento. A soldagem entre pensamento e produção cinematográfica ocorre sob o fundo

²³ Cf. Carvalho, 2014, p. 22-68.

indomável da duração. Mas, justamente, o que dá consistência à produção cinematográfica perante esse fundo irrefreável é a instauração de um plano de imanência próprio: um filme é um *corte móvel* do todo da duração – e assim ele se distingue, por exemplo, de uma fotografia, que operaria um *corte imóvel* do real. Da mesma forma, um pensamento sem imagem se reporta a um *corte móvel* da dinâmica do par diferença/repetição, uma vez que tenta captar o ato de pensar como criação ou emergência do novo – enquanto, por sua vez, a imagem dogmática do pensamento se reporta a um *corte imóvel*, isto é, a uma imagem estática ou uma *representação* do que seria o pensamento. É enquanto corte móvel do todo da duração que o cinema instaura um plano de imanência próprio e ganha consistência, permitindo, dessa forma, a emergência de uma nova forma de pensamento: “Os grandes autores de cinema pareceram-nos confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (Deleuze, IM, p. 11). Assim, guiados pelo terceiro capítulo de *Diferença e repetição*, nos propomos, a partir de agora, a analisar de forma um pouco mais detalhada a relação íntima que Deleuze estabelece entre pensamento, imagem, plano de imanência e temporalidade. Nesse percurso, Kant passa a ser um dos principais interlocutores de Deleuze.

2.1 A imagem dogmática do pensamento

No capítulo sobre a *imagem do pensamento* em *Diferença e repetição* (1968), Deleuze se propõe delinear o que chama de imagem dogmática, ortodoxa ou moral do pensamento. Percorrendo a história da filosofia, ele procura desvelar os pressupostos ou postulados que subsistem de forma latente na concepção do que são o pensamento e o ato de pensar legados pela tradição filosófica ocidental: “é *sobre* essa imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar” (Deleuze, DR, p. 182). São oito os postulados elencados ao longo do capítulo, em que as figuras do *bom senso* e do *senso comum*, bem como o *modelo da reconhecimento*, compõem o arranjo inicial da imagem dogmática do pensamento. Deleuze opera uma dupla articulação entre essas duas primeiras figuras, fazendo passar umas nas outras as suas significações. Assim, é possível dizer que o bom senso e o senso comum se referem tanto à pressuposição de uma disposição natural do pensamento em relação à verdade (uma *boa vontade* do pensador e uma *natureza reta* do pensamento), quanto à afirmação da universalidade do pensamento enquanto exercício espontâneo das faculdades.

O bom senso e o senso comum seriam, por fim, os elementos da *reconhecimento em geral* (Deleuze, DR, p. 181). Como já observamos, em *Diferença e repetição*, Deleuze afirma que essa imagem dogmática do pensamento sempre esteve implícita em muitas construções filosóficas, desde Platão, passando, especialmente, por Descartes, Kant e Hegel. Portanto, para o Deleuze de 1968, mesmo que em suas *formulações explícitas* o pensamento e as proposições teóricas de todos esses filósofos pareçam divergir, *implicitamente* estaria subjacente a essas construções filosóficas a *mesma imagem dogmática* do que é o pensamento e do que significa o ato de pensar.

Por sua vez, a imagem dogmática do pensamento encontraria sua justificativa na moral. Recorrendo à Nietzsche, Deleuze formula a ideia de que “só a Moral é capaz de nos persuadir de que o pensamento tem uma boa natureza, o pensador uma boa vontade, e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro” (Deleuze, *ibid.*). Portanto, o que o modelo da *reconhecimento* incorpora como seu fundamento mais íntimo nada mais é do que o valor moral senso-comunal, transmutado na pedra de toque para a *legitimação* dessa imagem dogmática do pensamento: o que está em jogo no modelo da *reconhecimento* é uma operação de *reconhecimento* do senso comum e do bom senso. É nesse sentido que Deleuze distingue enfaticamente *pensar* e *reconhecer*. Para entrarmos na seara do pensamento como criação, como diferença, é preciso instaurar uma filosofia que recuse todos os pressupostos, uma filosofia que só se erige por meio de uma crítica radical à imagem moral do pensamento e de seus postulados: por um lado, essa filosofia “encontraria sua diferença, ou o seu verdadeiro começo não num acordo com a Imagem *pré-filosófica*, mas numa luta rigorosa contra a Imagem, denunciada como *não filosofia*”, por outro lado ela “encontraria, assim, sua repetição autêntica num pensamento sem Imagem”, tendo como aliado, como motor do próprio pensamento, o *paradoxo* (Deleuze, DR, p. 183).

Porém, a estratégia para empreender essa crítica radical passa pela constatação de que a imagem dogmática se erigiu, notadamente a partir de Descartes, tal como o pensamento seria *de direito* e não como ele era exercido *de fato*: “a boa natureza e a afinidade com o verdadeiro pertenceriam, *de direito*, ao pensamento, *qualquer que fosse a dificuldade de traduzir o direito nos fatos ou reencontrar o direito para além dos fatos*” (Deleuze, *ibid.* – os grifos são meus). Sendo assim, não adianta travar o combate opondo o que é de direito aos fatos que lhe são contrários. É preciso, justamente, travar a discussão no *plano do direito* e “saber se essa imagem não trai a própria essência do pensamento como pensamento puro”.

Deleuze ainda completa: “Na medida em que vale de direito, essa imagem pressupõe uma determinada repartição do empírico e do transcendental; e o que é preciso julgar é essa repartição, esse modelo transcendental implicado na imagem” (Deleuze, DR, p. 184). O *modelo transcendental* implicado na imagem é o que Deleuze denomina de *modelo da reconhecimento*: ao restringir a discussão ao campo do que é de direito, ele já está concentrando suas forças numa crítica radical ao sujeito transcendental e à moral kantiana.

Como vimos, o modelo da reconhecimento opera por reconhecimento. Mas o reconhecimento, conforme sublinha Deleuze, tem como fundamento a *identidade*: seja do ponto de vista do objeto, considerado sempre como o mesmo por todas as faculdades particulares – “é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido” (Deleuze, DR, p. 184) –, seja do ponto de vista do sujeito, considerado sempre como idêntico a si mesmo na forma do *eu penso*, assegurando, assim, o exercício concordante de todas as faculdades:

É este o sentido do *Cogito* como começo: ele expressa a unidade de todas as faculdades no sujeito; expressa, pois, a possibilidade de todas as faculdades se referirem a uma forma de objeto que reflita a identidade subjetiva; ele dá, assim, um conceito filosófico ao pressuposto do senso comum, ele é o senso comum tornado filosófico. Em Kant, assim como em Descartes, é a identidade do Eu [*Moi*] no *Eu penso* [*Je pense*] que funda a concordância de todas as faculdades e seu acordo na forma de um objeto suposto como sendo o Mesmo. (...) O pensamento é suposto como sendo naturalmente reto, porque ele não é uma faculdade como as outras, mas, referido a um sujeito, é a unidade de todas as outras faculdades que são apenas seus modos e que ele orienta sob a forma do Mesmo no modelo da reconhecimento. O modelo da reconhecimento está necessariamente compreendido na imagem do pensamento (Deleuze, DR, p. 184-185).

O *senso comum tornado filosófico* seria, por fim, uma legitimação da *doxa*: “o triplo nível suposto de um pensamento naturalmente reto, de um senso comum natural de direito, de uma reconhecimento como modelo transcendental, só pode constituir um ideal de *ortodoxia*” (Deleuze, DR, p. 185 – os grifos são meus). Assim, a filosofia teria renunciado ao seu projeto mais íntimo, a saber, o de romper com a *doxa*: “A imagem do pensamento é apenas a figura sob a qual se universaliza a *doxa*, elevando-a ao nível racional” (Deleuze, *ibid.*). Para Deleuze, Kant se apresenta como o pensador que elevou o modelo da reconhecimento (e, portanto, a *doxa*) ao nível do transcendental, partindo justamente da distinção entre *empírico* e *transcendental*, isto é, entre o que é de *fato* e o que é de *direito*:

Dizíamos que era preciso julgar a Imagem do pensamento por suas pretensões de direito, não segundo objeções de fato. Mas o que é preciso criticar nessa imagem do pensamento é ele ter fundado seu suposto direito na extrapolação de certos fatos, e fatos particularmente insignificantes, a banalidade cotidiana em pessoa, a Reconhecimento (...). Considere-se o exemplo da Kant (...) Na primeira edição da *Crítica da razão pura*, ele descreveu em detalhes três sínteses que medem a contribuição das faculdades pensantes, culminando todas na terceira, a da reconhecimento, que se expressa na forma do objeto qualquer como correlato do *Eu penso*, ao qual todas as faculdades se reportam. É claro, assim, que Kant decalca as estruturas ditas transcendentais sobre os atos empíricos de uma consciência psicológica: a síntese transcendental da apreensão é diretamente induzida de uma apreensão empírica, etc. É para ocultar um procedimento tão visível que Kant suprime esse texto na segunda edição. Por mais ocultado que esteja, o método do decalque, todavia, não deixa de subsistir, com todo o seu “psicologismo” (Deleuze, DR, p. 186-187).

O “decalque” operado por Kant, que teria criado o modelo transcendental por meio de uma abstração universalizante dos atos de uma consciência psicológica empírica, afigura-se a Deleuze como universalização do senso comum e do bom senso: daí a *re-legitimação* dessa imagem dogmática do pensamento que está implícita na filosofia desde Platão, e que confunde *pensar* com *reconhecer*. Porém, muito mais do que universalização do senso comum, o que está em jogo no modelo da reconhecimento é a universalização dos valores morais. E isso fica patente quando nos voltamos para a outra articulação que Kant dá à faculdade da razão em seu uso prático: “Se a reconhecimento encontra sua finalidade prática nos ‘valores estabelecidos’, é toda a imagem do pensamento como *Cogitatio natura* que, sob esse modelo, dá testemunho de uma inquietante complacência” (Deleuze, DR, p. 187). Aqui, afirma Deleuze, o pensamento reencontra o Estado, a igreja, Deus, etc. É que o *momento especulativo*²⁴ da *Primeira Crítica*, em que Kant “parecia armado para subverter a imagem do pensamento” ao criar as figuras de um *Deus morto* e de um *eu rachado*, ao fim e ao cabo, se submeteria ao interesse prático ou moral, tornando-se apenas “um mau momento a passar”: o Deus morto e o eu rachado “ressuscitam, mais integrados e certos do que nunca, mais seguros de si mesmos, mas num outro interesse, no interesse prático ou moral” (Deleuze, DR, p.188-189).

Esse procedimento seria claramente observável nos objetos de interesse de cada uma das *Críticas* kantianas. Para Deleuze, as três *Críticas* simplesmente multiplicam os sentidos

²⁴ Sobre o *momento especulativo*, diz Deleuze: “Kant parecia armado para subverter a imagem do pensamento. Substituiu o conceito de erro pelo de ilusão: ilusões internas, interiores à razão, em vez de erros vindos de fora que seriam apenas o efeito de uma causalidade do corpo. Substituiu o eu substancial pelo eu profundamente rachado pela linha do tempo; e foi num mesmo movimento que Deus e o eu encontraram uma espécie de morte especulativa” (Deleuze, DR, p.188). Voltaremos a esse ponto mais à frente, ressaltando a importante ideia de um *eu profundamente rachado pela linha do tempo*.

comuns de acordo com os interesses naturais da razão. Para cada *Crítica*, uma faculdade específica assume o papel de legisladora, orientando a colaboração das outras faculdades, em prol da reconhecimento de cada um desses interesses: na primeira *Crítica* quem legisla é o entendimento, na segunda é a razão, e na terceira é o livre acordo entre as faculdades “num senso comum propriamente estético”:

Se é verdade que todas as faculdades colaboram na reconhecimento em geral, as fórmulas da colaboração diferem segundo as condições daquilo que está para ser reconhecido, objeto de conhecimento, valor moral, efeito estético... Em vez de subverter a forma do senso comum, Kant, portanto, somente a multiplicou. (...) Nota-se a que ponto a crítica kantiana é finalmente respeitosa: nunca o conhecimento, a moral, a reflexão, a fé são postos em questão, presumindo-se em sua correspondência interesses naturais da razão, mas somente o uso das faculdades, que é declarado ilegítimo ou não de acordo com este ou aquele desses interesses. Em toda a parte, o modelo variável da reconhecimento fixa o bom uso, numa concórdia das faculdades determinada por uma faculdade dominante sob um senso comum (Deleuze, DR, p. 188-189).

Trata-se, em Kant, de *um mesmo* modelo de reconhecimento, baseado no senso comum e no bom senso; de *uma mesma* imagem do pensamento, independentemente do objeto que deve ser reconhecido (o conhecimento, o valor moral, o senso estético). Deleuze (DR, p. 190) entende o modelo da reconhecimento como um primeiro passo em direção a um postulado muito mais geral, a saber, o postulado da representação: *O eu penso*, na medida em que é, ao mesmo tempo, a unidade do uso das faculdades, bem como a fonte dos objetos que são subsumidos (ou reconhecidos) sob essas faculdades, torna-se o princípio mais geral da representação, sob o qual a *diferença em si mesma* e a *repetição por si mesma* já não podem ser pensadas. Para livrar o pensamento das amarras da representação, seria preciso subverter essa imagem baseada na reconhecimento e deixar emergir o que seria um *pensamento sem imagem*.

Tal como a imagem dogmática submete o pensamento ao modelo da reconhecimento, o cinema clássico, com o passar dos anos e de forma relutante, acabou submetendo a potência da duração a um *modelo narrativo* único, invariável – cujo cânone formal foi cunhado pela indústria Hollywoodiana –, a saber, o regime narrativo da *imagem-ação*, convertendo-se, dessa forma, em um cinema que se rendeu à representação²⁵. Aqui, é importante observar que,

²⁵ Partimos aqui da leitura oferecida por Jorge Vasconcellos: “O que está verdadeiramente em jogo em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* é o problema da imagem do pensamento, uma imagem diferencial que se contraporia à imagem dogmática ou representativa do pensamento. Todavia, ressalta-se que não se trata de associar simplesmente o pensamento representativo ao cinema clássico, nem a filosofia diferencial ao cinema moderno. Há que se destacar a grandeza dos cineastas em cujos filmes predominam as imagens-movimento (Eisenstein, Ford, Hawks), mas, segundo a leitura que proponho da obra deleuziana, *não se pode deixar de encontrar o predomínio de elementos representativos no cinema clássico e de elementos*

embora partindo da análise de noções filosóficas pertencentes a distintas tradições (a reconhecimento em Kant, o hábito em Hume, o esquema sensório-motor em Bergson, o método da divisão em Platão, a especificação em Aristóteles), Deleuze quer nos fazer ver a mesma problemática envolvida na constituição do mundo da representação: *a submissão da diferença à identidade por meio da conformação a um modelo*. Assim, uma vez que Deleuze concebe o cinema (assim como todas as artes)²⁶ como uma forma de pensamento, a submissão da duração ao movimento perpetrado pela montagem diegética, sobretudo na forma da imaginação, será analisada por ele, em seus livros sobre o cinema, por meio da noção bergsoniana de um *esquema sensório-motor* – o que, no terceiro capítulo de *Diferença e repetição*, corresponde à submissão do pensamento ao modelo da reconhecimento. O cinema moderno, por sua vez, subverte esse modelo, instaurando um regime imagético que dá a ver a diferença em si mesma, isto é, a própria duração, “um pouco de tempo em estado puro”, conforme a fórmula proustiana adotada por Deleuze – o que, no terceiro capítulo de *Diferença e repetição*, corresponde à emergência de um pensamento sem imagem. Aqui, porém, a ideia de um plano de imanência torna-se fundamental não só para compreendermos como, em *Diferença e repetição*, Deleuze erige uma nova doutrina das faculdades a fim de apreender o pensamento enquanto ato de criação, mas também para compreendermos a *revolução copernicana* operada pelo cinema moderno, ao emancipar o tempo do movimento regado pela montagem diegética.

2.2 Plano de imanência e empirismo transcendental

Para Deleuze, o pensamento só advém por meio do choque, do paradoxo, da violência, enfim, por meio de um encontro com aquilo que *força* o pensamento a pensar, e, nessa medida, distingue-se completamente do modelo da reconhecimento. Esse modelo, entretanto, também possui sua utilidade, uma vez que orienta a vida sob a sua face mais elementar, constituindo, portanto, os *hábitos* dos quais nós necessitamos para efetuar nossa existência. Porém, sublinha Deleuze, o modelo da reconhecimento *não tem nada a ver com o ato de pensar*: “Há no mundo algo que força a pensar. Esse algo é o objeto de um *encontro* fundamental e

diferenciais no cinema moderno. O primeiro não constituiu uma imagem direta do tempo, e é só com o segundo que o tempo deixou de ser subordinado ao movimento, tornando-se possível pensar uma imagem direta do tempo” (Vasconcellos, 2006, p. XX – os grifos são meus).

²⁶ “A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos” (Deleuze; Guattari, OQF, p. 88) Devemos essa observação à Cíntia Vieira da Silva.

não de uma reconhecimento” (Deleuze, DR, p. 191). O que seria próprio do ato de pensar, é a criação, é a emergência do novo: de um novo raciocínio, de um novo conceito, de uma nova ideia. A reconhecimento, ao contrário, opera com o reconhecimento do mesmo sob a identidade do *eu penso* – é um mesmo objeto que é reconhecido por todas as faculdades; todas as faculdades operam conformemente a um único sujeito que é idêntico a si mesmo, etc. Trata-se aqui de um exercício concordante das faculdades sob a identidade do *eu penso*. Deleuze se propõe então a examinar um *exercício discordante das faculdades* para atingir o que é propriamente a gênese do ato de pensar enquanto emergência do novo.

Mas o que seria um exercício discordante, disjunto, ou paradoxal das faculdades? Primeiramente, é preciso esclarecer o que Deleuze entende por faculdade. Ou antes, entender como Deleuze opera uma investigação sobre a gênese das faculdades alicerçado em um *empirismo transcendental*:

O que é um campo transcendental? Ele se distingue da experiência, enquanto não remete a um objeto nem pertence a um sujeito (representação empírica). Por conseguinte, apresenta-se como pura corrente a-subjetiva de consciência, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem eu [*moi*]. Pode parecer curioso que o transcendental se defina por tais dados imediatos: falar-se-á de empirismo transcendental, por oposição a tudo o que faz o mundo do sujeito e do objeto (Deleuze, DRL, p. 407).

Desde seu primeiro livro, *Empirismo e subjetividade* (1953), até *A imanência: uma vida...* (1995), seu último ensaio publicado, Deleuze esteve às voltas com a exposição de um *campo transcendental a-subjetivo*, do qual sujeito e objeto não seriam mais do que efeitos, isto é, transcendências ou abstrações que emanam de uma imanência *pura*, uma imanência *em si mesma*. Em *Empirismo e subjetividade* (1953), Deleuze observa que a questão central do empirismo de David Hume não era a de saber *se* e *como* o conhecimento deriva da experiência, mas sim saber *como o sujeito se constitui no dado*: “sendo o dado o produto dos poderes da Natureza, e sendo o sujeito o produto dos princípios da natureza humana”, isto é, sendo o dado uma multiplicidade empírica e sendo a natureza humana simplesmente *espírito*, *multiplicidade espiritual* (Deleuze, ES, p. 102)²⁷. Claramente, o espírito, a multiplicidade espiritual, ainda não é um sujeito, mas sim uma coleção de impressões e de sensações. Para o Deleuze leitor de Hume, o sujeito se constituiria no espírito por meio de *princípios da*

²⁷ Para Deleuze, há, na filosofia de Hume, um dualismo insuperável entre a multiplicidade empírica (o Dado) e a multiplicidade espiritual. O projeto de um empirismo transcendental visa justamente a superação desse tipo de dualidade.

natureza humana que o ativariam, de forma a produzirem uma organização, uma hierarquização do feixe de impressões e de sensações pré-subjetivas, com vistas à atividade prática (emergência da subjetividade por meio da constituição de hábitos): aqui o *espírito* *devém sujeito* ao mesmo tempo em que a *imaginação devém uma faculdade* (Deleuze, ES, p. 104-106). Curiosamente, Deleuze fornece em *A imanência: uma vida...* (1995) um exemplo preciso dessa vida espiritual pré-subjetiva:

Por exemplo, todas as crianças muito pequenas se assemelham, e elas não têm tanta individualidade; mas têm singularidades, um sorriso, um gesto, uma careta, acontecimentos que não são caracteres subjetivos. As crianças muito pequenas são atravessadas por uma vida imanente que é pura potência (...). (Deleuze, DRL, p. 410-411 – trad. parcialmente modificada).

O que aparecia em *Empirismo e subjetividade* como dualidade inerente ao empirismo de Hume, o *dado* (Natureza) e o *espírito* (natureza humana), depois de muitas reformulações e retomadas durante a produção filosófica de Deleuze, reaparece no texto tardio de 1995, sob a denominação de *campo transcendental* e *consciência pré-subjetiva* respectivamente. E, nesse contexto tardio, Deleuze quer enfatizar que, entre consciência pré-subjetiva e campo transcendental, *só existe distinção de direito e não de fato*: “o entrelace do campo transcendental com a consciência é somente de direito. A consciência só devém um fato caso um sujeito seja produzido ao mesmo tempo que seu objeto, ambos fora do campo e aparecendo como ‘transcendentes’” (Deleuze, DRL, p. 408). Deleuze, desde o início de sua produção filosófica, se esforça em desfazer a dualidade entre o dado e o espírito, entre campo transcendental e consciência pré-subjetiva, e, conseqüentemente, entre sujeito e objeto: “Eis por que o campo transcendental não pode se definir por sua consciência, que embora sendo-lhe coextensiva, subtrai-se contudo a qualquer revelação” (Deleuze, *ibid.*). Muitas formulações desse campo transcendental a-subjetivo, ou *plano de imanência* (do qual a consciência pré-subjetiva é coextensiva) foram elaboradas por Deleuze no decurso de sua obra: “plano de consistência”, “corpo sem órgãos”, “duração”, etc. Dentre elas, destacamos aqui aquela que, em *A imanência: uma vida...* (1995), remete-se diretamente à problemática discutida em *Diferença e repetição* (1968):

O transcendente não é o transcendental. Na falta de consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que escapa a qualquer transcendência do sujeito, assim como do objeto. A imanência absoluta é em si mesma: ela não está em algo, *a* algo, não depende de um objeto e não pertence

a um sujeito. Em Espinosa, a imanência não é à substância, mas a substância e seus modos estão na imanência. Quando o sujeito e o objeto, que tombam para fora do plano de imanência, são tomados como sujeito universal ou objeto qualquer *aos quais* a própria imanência é atribuída, é toda uma desnaturação do transcendental que nada mais faz além de redobrar o empírico (é assim em Kant), e uma deformação da imanência, que se acha, então, contida no transcendente (Deleuze, DRL, *ibid.*).

Para Deleuze, só seria possível falar em *plano de imanência*, e, portanto, de empirismo transcendental, quando consideramos a imanência como imanente a si mesma e nunca a qualquer outra coisa definida como unidade superior: “Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de contê-lo” (Deleuze, DRL, p. 408-409). Em *O que é a filosofia?* (1991), é à Espinosa que Deleuze e Guattari creditam a primeira construção filosófica empenhada em expulsar a transcendência de todos os lugares, inaugurando assim um pensamento que visa a imanência em si mesma: “Não é a imanência que se remete à substância e aos modos espinosistas, é o contrário, são os conceitos espinosistas de substância e de modos que se remetem ao plano de imanência como a seu pressuposto” (Deleuze; Guattari, OQF, p. 66). À isso, os autores acrescentam: “Este plano nos mostra suas duas faces, a extensão e o pensamento, ou, mais exatamente, suas duas potências, potência de ser e potência de pensar” (Deleuze; Guattari, *ibid.*). Aqui, por meio da leitura de Espinosa, Deleuze e Guattari relegam ao sujeito e ao objeto o status de mero efeito superficial, oriundo de uma disparidade profunda, que conjuga ser e pensar – o que, para Deleuze, já era expresso na tese sobre a univocidade do ser de Duns Scot. Nesse contexto, sujeito e objeto surgem a partir de uma instância dinâmica que é imanente a si mesma, que é, ao mesmo tempo, matéria, movimento, tempo e pensamento (de direito), coincidência entre sujeito e objeto sob o ponto de vista da dinâmica profunda da duração que, segundo os autores, encontra em Bergson uma descrição de inspiração espinosista: “o princípio de *Matière et mémoire* traça um plano que corta o caos, ao mesmo tempo movimento infinito de uma matéria que não para de se propagar e a imagem de um pensamento que não para de fazer proliferar por toda a parte uma pura consciência de direito” (Deleuze; Guattari, OQF, p. 66-67). Uma “pura consciência de direito”²⁸ ainda não é uma consciência de fato – já que uma consciência de fato pressupõe a

²⁸ Em *A concepção da diferença em Bergson* (1956), Deleuze já analisava o estatuto desta “pura consciência de direito”, ao comentar a distinção empreendida por Bergson em *As duas fontes da moral e da religião* (1932), entre o histórico (consciência de fato) e o vivente (consciência de direito): “Esse texto é ainda mais importante por ser um dos raros em que Bergson reconhece uma especificidade do histórico em relação ao vivente. Qual é o seu sentido? Significa que com o homem, e somente com o homem, a diferença torna-se

emergência de uma individualidade constituída sob o plano por meio da fixação de hábitos, da fixação de um esquema sensório-motor, em suma, da emergência de um sujeito que só pode ser apreendido abstratamente por meio de uma representação estática. Vemos, portanto, que Deleuze encontra em Bergson a mesma dinâmica que, poucos anos depois, no manifesto de 1995, ele descreve na forma do par *campo transcendental/consciência pré-subjetiva*. Porém, note-se que a “pura consciência de direito” é remetida a uma *imagem do pensamento* que já não se submete aos postulados da representação dogmática descritos em *Diferença e repetição*, mas, ao contrário, procura dar concretude ou consistência a uma dinâmica constituinte do pensamento de Bergson, sem a qual ele não poderia criar seus conceitos – nesse caso, os conceitos de matéria e memória. O plano de imanência, assim, constitui uma *nova imagem do pensamento*, que só retém aquilo que ele reivindica de direito: “O pensamento reivindica ‘somente’ o movimento que pode ser levado ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É ele que constitui a imagem do pensamento” (Deleuze; Guattari, OQF, p. 53). Trata-se aqui, portanto, de uma outra imagem, distinta da dogmática: uma nova imagem do pensamento que, paradoxalmente, dá a ver (dá concretude ou consistência) a um pensamento sem imagem, a imagem do movimento infinito, não passível de ser representado estaticamente. Assim, entre outros exemplos, o importante aqui é observarmos que, para Deleuze, independentemente de nos referirmos a uma vida (seja ela animal ou humana), a uma produção cinematográfica autoral, a uma grande composição literária ou a um sistema filosófico, o que o *plano de imanência* instaura é sempre um corte móvel do caos, isto é, uma nova modalidade de imagens que visam “*dar consistência sem nada perder do infinito*”:

O plano de imanência é como um corte do caos e age como crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha desaparecido, e que uma aparece como

consciente, eleva-se à consciência de si. Se a própria diferença é biológica, a consciência da diferença é histórica. É verdade que não se deveria exagerar a função dessa consciência histórica da diferença. Segundo Bergson, mais ainda do que trazer o novo, ela libera o antigo. *A consciência já estava aí, com e na própria diferença. A duração por si mesma é consciência, a vida por si mesma é consciência, mas ela o é de direito.* Se a história é o que reanima a consciência, ou, antes, o lugar no qual ela se reanima e se coloca *de fato*, é somente porque essa consciência idêntica à vida estava adormecida, entorpecida na matéria, consciência anulada, não consciência nula. De maneira alguma a consciência é histórica em Bergson, e a história é somente o único ponto em que a consciência sobressai, tendo atravessado a matéria. Desse modo, há uma identidade *de direito* entre a própria diferença e a consciência da diferença: a história sempre é tão somente *de fato*” (Deleuze, CDB, p. 132-133 – os grifos são nossos).

evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, deste ponto de vista, tem uma existência tanto mental como física) (Deleuze; Guattari, OQF, p. 59).

Nesse contexto tardio da produção filosófica de Deleuze, o plano de imanência surge como construto que dá consistência e concretude ao pensamento, instaurando um corte móvel do caos, uma outra imagem do pensamento que *dá a ver* a diferença em si mesma, reivindicando para si somente aquilo que o pensamento retém de direito, a saber, o movimento infinito ou o movimento do infinito. É enquanto corte móvel do caos que o cinema instaura um plano de imanência próprio, que conjuga a extensão, o movimento e o tempo em uma construção imagética não estática, e que é uma forma, dentre outras (como são a filosofia, a ciência e as artes em geral), de expressão de um “pensamento sem imagem”, isto é, de um pensamento não representativo²⁹. É assim, portanto, que retornaremos à análise do terceiro capítulo de *Diferença e repetição*, a fim de compreender, mais detidamente, a primeira elaboração rigorosa³⁰ que Deleuze oferece da constituição de um “pensamento sem imagem”: um pensamento diferencial que emerge por meio da formulação de uma *nova doutrina das faculdades*. Caracterização fundamental para elucidar como o cinema pode ser entendido como uma nova modalidade de imagens capazes de *dar a ver* a diferença em si mesma.

2.3 Doutrina das faculdades e pensamento sem imagem

Em *Diferença e repetição*, é no quadro de um empirismo transcendental que Deleuze propõe a investigação a respeito de um exercício discordante, disjunto ou paradoxal das

²⁹ Cf. Vieira da Silva, 2011, p. 85: “Uma imagem do pensamento não representativa seria precisamente uma imagem cinematográfica, no sentido em que o movimento, tanto no sentido cinético, quanto dinâmico, ser-lhe-ia intrínseco. A imagem do pensamento dogmática, recognitiva, ou representativa operaria um congelamento fotográfico (se bem que poderíamos detectar uma vertente não representativa também na fotografia) do movimento de diferenciação atual e virtual, um corte imóvel no movimento que recobriria a diferença com a máscara da identidade, do Mesmo. O plano de imanência, enquanto imagem do pensamento diferencial, acolheria o movimento, seria esse movimento. A meu ver, a releitura das teses de *Matéria e memória*, que inicia *Imagem-movimento*, é um dos elementos constituintes das condições que permitiriam a Deleuze assumir uma posição laudatória com relação a um certo tipo de imagem. O reviramento do conceito bergsoniano de imagem para pensar a produção cinematográfica, contra a avaliação do próprio Bergson, favoreceu o surgimento de uma concepção em que, entre a ausência de imagem e as imagens representativas, haveria as imagens que, ao invés de serem ideais da matéria, seriam a materialidade mesma do movimento”.

³⁰ Encontram-se também, na primeira versão de *Proust e os signos* (1964) e em *Nietzsche e a filosofia* (1962), formulações prévias à *Diferença e repetição* (1968) de um “pensamento sem imagem”.

faculdades. Tal como em *Empirismo e subjetividade*, trata-se de pensar o processo pelo qual o espírito devém um sujeito, ao mesmo tempo em que a coleção de impressões, sensações e intensidades devém uma faculdade. Sob esse aspecto, Deleuze insiste que há algo no mundo, “objeto de um encontro fundamental”, que força a sensibilidade a sentir, que força a imaginação a imaginar, que força a memória a lembrar, que força o pensamento a pensar, e assim por diante.

Deleuze propõe então uma reformulação da doutrina kantiana das faculdades ressaltando que a “forma transcendental de uma faculdade confunde-se com seu exercício disjunto, superior ou transcendente” (Deleuze, DR, p. 195). Porém, esclarece Deleuze, o transcendente aqui não se refere, de forma alguma, a objetos puramente racionais, “situados fora do mundo”. Ao contrário, em seu exercício disjunto ou transcendente a faculdade “apreende no mundo o que a concerne exclusivamente e que a faz nascer para o mundo” (Deleuze, DR, p. 195-196). Trata-se, portanto, de um *dever faculdade* por meio de um encontro fundamental. Esse exercício transcendente, disjunto ou paradoxal de uma faculdade, que não pode ser confundido com seu exercício empírico (uma vez que recusa o acordo com as outras faculdades), só pode ser explicitado por meio de um empirismo transcendental:

Eis porque, por sua vez, o transcendental está sujeito a um empirismo superior, único capaz de explorar seu domínio e suas regiões, pois, contrariamente ao que acreditava Kant, ele não pode ser induzido das formas empíricas ordinárias tais como elas aparecem sob a determinação do senso comum. O descrédito em que caiu hoje a doutrina das faculdades, peça, porém, inteiramente necessária no sistema da filosofia, explica-se pelo desconhecimento desse empirismo propriamente transcendental, em vão substituído por um decalque do transcendental sobre o empírico. É preciso levar cada faculdade ao ponto extremo de seu desregramento, ponto em que ela é como que presa de uma tríplice violência, violência daquilo que a força a exercer-se, daquilo que ela é forçada a apreender e daquilo que só ela tem o poder de apreender, todavia também o inapreensível (do ponto de vista do exercício empírico) (Deleuze, DR, p. 196).

Tal doutrina, desenvolvida por meio de um empirismo transcendental, empreenderia uma pesquisa a respeito do potencial próprio de cada faculdade, daquilo que é “sua diferença radical e sua eterna repetição, seu elemento diferencial e repetidor, como engendramento instantâneo de seu ato e o eterno reexame de seu objeto” (Deleuze, *ibid.*); o que, por outro lado, aponta inevitavelmente para a incerteza constitutiva dos resultados a serem alcançados por tal pesquisa – já que faculdades ainda insuspeitas podem, a qualquer momento, serem descobertas, ao passo que faculdades já bem conhecidas revelem ter exercício somente sob a forma do senso comum. Embora não seja o objetivo de Deleuze estabelecer tal doutrina das

faculdades, as exigências desse tipo pesquisa nos permitem vislumbrar o que seria um exercício discordante, transcendente, disjunto ou paradoxal de uma faculdade.

Sendo assim, *sentendum* é o nome escolhido por Deleuze para designar *aquilo que só pode ser sentido*, e que se distingue radicalmente do sensível e da própria sensibilidade do ponto de vista da reconhecimento: o *sentendum* “se opõe à reconhecimento, pois o sensível, na reconhecimento, nunca é o que só pode ser sentido, mas o que se relaciona diretamente com os sentidos num objeto que pode se lembrado, imaginado, concebido” (Deleuze, DR, p. 192), um objeto que, portanto, pressupõe o exercício concordante das outras faculdades para seu reconhecimento. O *sentendum*, ao contrário, é o que, por meio de um encontro fundamental, “faz realmente nascer a sensibilidade no sentido. (...) Não é um ser sensível, mas o ser *do* sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado” (Deleuze, *ibid.*). O *sentendum* é, pois, *o devir da própria sensibilidade*. E, sob este aspecto, ele é também o insensível: “É o insensível precisamente do ponto de vista da reconhecimento, isto é, do ponto de vista do exercício empírico em que a sensibilidade só apreende o que poderá também ser apreendido por outras faculdades”. O *sentendum*, portanto, se refere a um exercício próprio, e, por extensão, a um exercício discordante, transcendente, disjunto ou paradoxal da sensibilidade:

A sensibilidade, em presença daquilo que só pode ser sentido (o insensível, ao mesmo tempo), encontra-se diante de um limite próprio – *o signo* – e se eleva a um exercício transcendente – a enésima potência. O senso comum já não está aí para limitar a contribuição específica da sensibilidade às condições de um trabalho conjunto; ela entra, então, num jogo discordante e seus órgãos se tornam metafísicos (Deleuze, *ibid.* – os grifos são meus).

Já em *Proust e os signos*, o objeto desse encontro fundamental, que força a sensibilidade a sentir, é designado por Deleuze como signo: “Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência” (Deleuze, PS, p. 15). O signo é o que é apreendido na forma de um enigma, tal como um hieróglifo, que suscita interpretação, que exige ser decifrado, traduzido, interpretado. O signo é, sobretudo, o que suscita um *problema*. Deleuze encontra na obra magna de Proust, a *Recherche du temps perdu*, quatro tipos bem definidos de signos que podem nos servir de exemplo: os primeiros são os “signos mundanos”, que se referem aos comportamentos estereotipados do convívio social, com suas máscaras, regras comportamentais e de civilidade, toda uma camada de signos que regulam o comportamento nos salões da alta sociedade parisiense. Em segundo lugar, vêm os “signos do amor”, caracterizados por toda uma série de signos que

individualizam a pessoa amada – trejeitos, gestos, expressões faciais, entonações de voz, etc. Na *Recherche* de Proust, são esses signos, por exemplo, que individualizam Albertine do grupo uniforme de garotas. Indecifráveis por natureza, esses signos, ao mesmo tempo em que fascinam, também suscitam suspeitas e levam inevitavelmente ao ciúme. Em terceiro, vêm os “signos sensíveis”, que nada mais são do que as “qualidades sensíveis”, sobretudo os odores e os paladares, mas também todas as outras qualidades capazes de suscitar tanto a memória involuntária quanto a imaginação ou o desejo – trata-se, por exemplo, do sabor da *madeleine* que evoca a lembrança de Combray. E, por fim, vêm os “signos da arte”, que são, segundo Deleuze, os únicos signos completamente imateriais, mas que encarnam-se em uma obra de arte e suscitam o pensamento puro como ato de criação³¹. Independentemente da classificação, o que nos interessa aqui é que “os signos mobilizam, coagem uma faculdade: seja inteligência, memória ou imaginação. Essa faculdade, por sua vez, põe o pensamento em movimento (...)” (Deleuze, PS, p. 92). É nesse sentido que, em *Diferença e repetição*, Deleuze afirma que o *sentiendum* “sensibiliza a alma, torna-a perplexa, isto é, força-a a colocar um problema, como se o objeto do encontro, o signo, fosse o portador de problema – como se ele suscitasse problema” (Deleuze, DR, p. 192). E é também assim que uma faculdade transmite a outra a violência deste encontro fundamental: o *sentiendum* suscita o *memorando*, isto é, o ser do passado, ou o que só pode ser lembrado; e, ao mesmo tempo o imemorial, o imemorable do ponto de vista do exercício empírico ou da reconhecimento. Ou então, o *sentiendum* suscita o *imaginandum*, isto é, aquilo que só pode ser imaginado, e, ao mesmo tempo, o inimaginável do ponto de vista empírico ou da reconhecimento; e, assim por diante, até que essa violência suscite o *cogitandum*, isto é, aquilo que só pode ser pensado ou o impensável do ponto de vista do uso empírico ou da reconhecimento:

Do *sentiendum* ao *cogitandum* se desenvolveu a violência daquilo que força a pensar. Cada faculdade saiu dos eixos. Mas o que são os eixos a não ser a forma do senso comum que fazia com que todas as faculdades girassem e convergissem? Cada uma, por sua conta e em sua ordem, destruiu a forma do senso comum, forma que a mantinha no elemento da *doxa*, para atingir a sua enésima potência, como o elemento do paradoxo no exercício transcendente. Em vez de todas as faculdades

³¹ Cf. Deleuze, PS, cap. I “Os Tipos de Signos”, p. 3-13. Cf. também p. 91: “Quem procura a verdade é o ciumento que descobre um signo mentiroso no rosto da criatura amada; é o homem sensível quando encontra a violência de uma impressão; é o leitor, o ouvinte, quando a obra de arte emite signos, o que o forçará talvez a criar, como o apelo do gênio a outros gênios. As comunicações de uma amizade tagarela nada são em comparação com as interpretações silenciosas de um amante. A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. A criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá dos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criador é como o ciumento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade se *trai*.”

convergirem e contribuírem para o esforço comum de reconhecer um objeto, assiste-se a um esforço divergente, sendo cada uma colocada em presença do seu “próprio”, daquilo que a concerne essencialmente. Discórdia das faculdades, cadeia de força e pavio de pólvora em que cada uma enfrenta seu limite e só recebe da outra (ou só comunica à outra) uma violência que a coloca em face de seu elemento próprio, como de seu disparate ou de seu incomparável (Deleuze, DR, p. 193).

“Cada faculdade saiu dos eixos” em função de um encontro fundamental com aquilo que leva cada uma ao limite de seu exercício próprio. E Deleuze destaca o “caso da imaginação” na obra de Kant: “esse caso é o único em que Kant considera uma faculdade liberada da forma de um senso comum e descobre para ela um exercício legítimo verdadeiramente ‘transcendente’” (Deleuze, DR, p. 225, nota nº 08). Trata-se do *sublime* na *Crítica da faculdade de julgar*, que se distancia tanto da “imaginação esquematizante” da *Crítica da razão pura* que “ainda está sob o senso comum dito lógico”, quanto da “imaginação reflexiva” no ajuizamento sobre o belo que, na *Crítica da faculdade de julgar*, “ainda está sob o senso comum estético” (Deleuze, *ibid.*). Para Deleuze, o sublime kantiano mostra o momento em que a imaginação “é forçada, coagida a enfrentar o seu limite próprio, seu *φανταστέον*, seu máximo, que é também o seu inimaginável, o informe ou o disforme na natureza” (Deleuze, DR, p. 225-226, nota nº 08). No sublime, a imaginação transmite a sua coerção ao pensamento, forçando-o a pensar o suprassensível “como fundamento da natureza e da faculdade de pensar” (Deleuze, *ibid.*). Assim “o pensamento e a imaginação entram aqui numa discordância essencial, numa violência recíproca que condiciona um novo tipo de acordo” (Deleuze, *ibid.*). Trata-se, como veremos mais à frente, de um *acordo discordante* entre as faculdades.

A memória também é uma faculdade à qual Deleuze confere bastante destaque, principalmente no que tange à distinção proustiana entre memória *voluntária* e memória *involuntária*. Em *Proust e os signos*, Deleuze observa que a memória voluntária refere-se sempre a um encadeamento cronológico dos presentes sucessivos, remetendo o presente atual a um presente que “foi”, isto é, “a alguma coisa que foi presente mas não o é mais”, ou seja, aquilo que ela passa a representar como sendo o passado (Deleuze, PS, p. 54). A memória voluntária, portanto, “não se apodera diretamente do passado: ela o recompõe com os presentes” (Deleuze, *ibid.*). O que escaparia à memória voluntária é justamente o *ser-em-si* do passado ou a própria essência do tempo, na medida em que, por um lado, representa o tempo como mera sucessão de presentes, e, por outro lado, representa o passado constituindo-se enquanto tal somente depois de ter sido presente:

Dessa maneira, no entanto, a essência do tempo nos escapa, pois se o presente não fosse passado ao mesmo tempo que presente, se o mesmo momento não coexistisse consigo mesmo como presente e passado, *ele nunca passaria, nunca um novo presente viria substituí-lo*. O passado, tal como é em si, coexiste, não sucede ao presente que ele foi. Na verdade, nós não apreendemos alguma coisa como passado no mesmo momento em que a sentimos como presente (...). Mas é porque as exigências conjuntas da percepção consciente e da memória voluntária estabelecem uma sucessão real onde, mais profundamente, há uma *coexistência virtual* (Deleuze, PS, p. 54-55 – os grifos são meus).

Virtualidade do passado em si, coexistência virtual entre o passado e o presente: para Deleuze, o virtual é justamente o que há de semelhante entre o pensamento literário de Proust e a filosofia de Bergson: “que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si – essas são as célebres teses de *Matière et mémoire*. Este ser-em-si do passado, Bergson o chamava de virtual” (Deleuze, PS, p. 55). Proust, segundo Deleuze, teria formulado algo muito semelhante a respeito dos signos da memória: “Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos” (Deleuze, *ibid.*). Mas, o que seria exatamente esse passado em si que não se confunde com um antigo presente? Qual é o estatuto dessa virtualidade pura, em que o presente não sucede o passado, mas, ao contrário, coexiste com ele? Como seria um presente que é contíguo ao seu passado? A resposta surge, em *Proust e os Signos*, por meio da leitura que Deleuze faz da memória *involuntária*.

Num primeiro momento, observa Deleuze, a memória *involuntária* parece estar assentada na semelhança entre duas sensações ou entre dois momentos – a sensação atual que lembra a antiga, o momento atual que relembra o antigo. Isso parece nos remeter, de modo mais profundo, a uma estrita identidade: “identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo” (Deleuze, PS, p. 56). Mas, por outro lado, o mecanismo da lembrança *involuntária* implica também uma relação com algo *absolutamente diferente* do momento ou da sensação antiga – e esse é, justamente, o caso do sabor da *madeleine* que evoca Combray na *Recherche* de Proust. Do ponto de vista da memória voluntária e da percepção consciente (em suma, do ponto de vista da reconhecimento), “a *madeleine* tem apenas uma relação exterior de contiguidade com Combray; enquanto permanecemos na memória voluntária, Combray se mantém exterior à *madeleine*, como o contexto separável da antiga sensação” (Deleuze, *ibid.*). Porém, segundo Deleuze, a memória *involuntária* possui uma característica específica: “ela interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente” (Deleuze, *ibid.*). Isso significa que a

memória involuntária acrescenta algo à sensação atual que se difere essencialmente da sensação antiga: a Combray que ressurgue na sensação atual não é a Combray que foi vivida no antigo presente, nem a Combray real tal como existe atualmente, mas sim *algo outro* que surge de forma interiorizada na sensação presente: “O essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que são apenas condições.; *o essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente*” (Deleuze, PS, p. 56-57). A Combray que é evocada pelo sabor da *madeleine* é este *ser-em-si* do passado, muito mais próxima de uma *ideia* do que propriamente de uma lembrança, que não se confunde com a Combray real ou vivida, mas que diz respeito a uma instância da memória que existe em si mesma como pura virtualidade, e que só pode ser atualizada na consciência por meio de um encontro fundamental com algo que a força a surgir: encontro casual com um signo sensível, o sabor da *madeleine*:

O sabor, qualidade comum às duas sensações, sensação comum aos dois momentos, só está aí para lembrar outra coisa: Combray. Com essa invocação, Combray ressurgue de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado. Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade; não em suas relações exteriores e contingentes, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência. Combray surge em um passado puro, coexistindo com os dois presentes, mas fora de seu alcance, fora do alcance da memória voluntária atual e da percepção consciente antiga (...) (Deleuze, PS, p. 57).

Trata-se, como o afirma o próprio Deleuze, de “um pouco de tempo em estado puro” (Deleuze, *ibid.*). Esse passado em si, virtual por natureza, que se atualiza no presente atual por meio do encontro com um signo sensível, nos remete à natureza íntima do tempo, como tempo *implicado* ou *enrolado*, que se *explica* ou se *desenrola* no momento presente em direção ao futuro. Se o passado não fosse contíguo ao seu presente atual, o presente atual nunca passaria: passado, presente e futuro são co-presentes, referem-se a uma diferença que se desenvolve em si. Assim, um instante qualquer ou um momento específico, recortados da torrente do tempo, nada mais são do que uma operação realizada pela memória voluntária, sob a égide do modelo da reconhecimento, com vistas a criar uma imagem estática do passado e do próprio tempo: a memória voluntária opera por um corte imóvel da temporalidade, por meio de uma representação do tempo, enquanto a memória involuntária *dá a ver* o próprio tempo em si, o tempo como diferença pura, “um pouco de tempo em estado puro”.

Em *Diferença e repetição*, é a forma pura do tempo, do passado em si que se desenrola no presente atual, que configura o exercício discordante, transcendente, disjunto ou paradoxal da memória: “quando vem o momento da memória, não é a similitude na reminiscência, mas, ao contrário, o dessemelhante na forma pura do tempo que constitui o imemorial de uma memória transcendente” (Deleuze, DR, p. 197). Trata-se, não só para a memória como para qualquer outra faculdade, de um exercício coagido e involuntário operado pelo encontro com aquilo que a força a exercer-se: “Cada faculdade, inclusive o pensamento, não tem outra aventura a não ser a do involuntário; o uso voluntário permanece cravado no empírico” (Deleuze, DR, p. 198). É justamente essa forma pura do tempo que faz irromper no pensamento aquilo que só pode ser pensado, ou, o impensado, do ponto de vista da reconhecimento:

(...) é um *Eu* rachado por essa forma do tempo que se encontra, enfim, coagido a pensar aquilo que só pode ser pensado, não o Mesmo, mas o “ponto aleatório” transcendente, sempre Outro por natureza, em que todas as essências são envolvidas como diferenciais do pensamento e que só significa a mais alta potência de pensar por também designar o impensável ou a impotência de pensar no uso empírico. Lembremo-nos dos profundos textos de Heidegger, mostrando que, enquanto o pensamento permanece no pressuposto de sua boa natureza e de sua boa vontade, sob a forma de um senso comum, de uma *ratio*, de uma *cogitatio natura universalis*, ele nada pensa, prisioneiro da opinião, imobilizado numa possibilidade abstrata (...); o pensamento só pensa coagido e forçado, em presença daquilo que “dá a pensar”, daquilo que existe para ser pensado – e o que existe para ser pensado é do mesmo modo o impensável ou o não pensado, isto é, o *fato* perpétuo de que “nós não pensamos ainda” (segundo a pura forma do tempo) (Deleuze, DR, p. 197).

O que seria, mais propriamente, um *Eu* rachado pela pura forma do tempo? Qual é exatamente a relação íntima que a forma pura do tempo estabelece com o pensamento sem imagem? Antes de avançarmos nessa direção, notemos que tudo começa pela sensibilidade, ou mais precisamente, tudo começa pela *intensidade* como um elemento da sensibilidade que é, em si mesmo, diferença pura – e que cria a qualidade no sensível (sabores, odores, sensações táteis, etc.) e o exercício transcendente na sensibilidade: “É verdade que, no caminho que leva ao que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade. Do intensivo ao pensamento, é sempre por meio de uma intensidade que o pensamento nos advém” (Deleuze, DR, p. 198). Sendo a origem do exercício discordante, a sensibilidade possui um privilégio de que as outras faculdades não desfrutam, a saber, que o objeto do encontro, aquilo que força a sentir, é, ao mesmo tempo, aquilo que só pode ser sentido: “com efeito, o intensivo, a diferença na intensidade, é ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro

eleva a sensibilidade” (Deleuze, *ibid.*). O que é encontrado pela sensibilidade são as “potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com o diferente; eles são os porta-signos” (Deleuze, *ibid.*). Partindo da sensibilidade, passando pela imaginação e pela memória, indo em direção ao pensamento, quando cada faculdade comunica à outra a violência que a força a exercer-se em seu limite próprio, é sempre “uma livre figura da diferença que desperta a faculdade, e a desperta como o diferente dessa diferença. Tem-se assim, a diferença na intensidade, a disparidade na fantasia, a dessemelhança na forma do tempo, o diferencial no pensamento” (Deleuze, *ibid.*). É a partir dessa violência transmitida, dessa livre diferença comunicada e que faz nascer em cada faculdade o seu exercício próprio e transcendente, que Deleuze desvela a íntima relação que existe entre a forma pura do tempo, o *Eu* profundamente rachado e o pensamento sem imagem. Em suma, trata-se de um *acordo discordante entre as faculdades*.

2.4 O paradoxo do sentido interno

“O tempo está fora dos gonzos...”: essa é a fórmula shakespeariana que inicia o ensaio *Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana* (de 1986, retomado em *Crítica e clínica*, de 1993). Nesse ensaio curto, Deleuze retoma muitos dos elementos que compunham a análise do exercício discordante, transcendente, disjunto ou paradoxal das faculdades em *Diferença e repetição*. E, nesse contexto tardio, é a *forma pura do tempo* (e não um *signo sensível* ou a intensidade) que engendra a violência comunicada de uma faculdade à outra.

Conforme observa Deleuze, a antiguidade tendia a subordinar o tempo ao movimento extensivo. Tal como em uma porta giratória, o tempo era subordinado ao movimento de um eixo cardinal capaz de conferir uma medida, uma mensuração, ao que em si mesmo seria imensurável, isto é, o próprio tempo enquanto diferença pura: “Os gonzos são o eixo em torno do qual a porta gira. O gonzo, *Cardo*, indica a subordinação do tempo aos pontos precisamente cardinais pelos quais passam os movimentos periódicos que ele mede” (Deleuze, CC, p. 36). Enquanto permanece preso aos seus gonzos, o tempo estará subordinado ao movimento extensivo: “ele é sua medida, intervalo ou número” (Deleuze, *ibid.*)³². Deleuze

³² Sobre a visão dos antigos a respeito do tempo, cf. *Tratados sobre o tempo: Aristóteles, Plotino e Agostinho* (Rey Puente; Bacarat Júnior (Org.), 2014). Destaca-se aqui as observações iniciais de Rey Puente aos textos traduzidos nessa coletânea: “Os textos aqui traduzidos e reunidos podem facilmente suscitar uma falsa

ressalta que, mesmo aí, existe uma tendência do tempo em emancipar-se, na medida em que o movimento que o subordina se torna um movimento “cada vez mais *aberrante, derivado*” (Deleuze, *ibid.*). Mas, mesmo nesses casos, tudo dependerá das “aventuras do movimento”, permanecendo o tempo ainda subordinado à sua medida ou desmedida, ao seu regramento ou desregramento. É somente com Kant que o tempo se emancipa. A fórmula poética de Shakespeare que inaugura o ensaio traduz uma primeira grande subversão operada pela filosofia kantiana, a saber, *emancipar o tempo do movimento*:

O tempo *out of joint*, a porta fora dos gonzos, significa a primeira grande reversão kantiana: é o movimento que se subordina ao tempo. O tempo não se reporta ao movimento que ele mede, mas o movimento ao tempo que o condiciona. (...) O tempo torna-se, portanto, unilinear e retilíneo, já não de modo algum no sentido em que mediria um movimento derivado, porém, nele mesmo e por si mesmo, uma vez que impõe a todo movimento possível a sucessão de suas determinações. É uma retificação do tempo. O tempo deixa (...) de ser cardinal e torna-se ordinal, ordem do tempo vazio (Deleuze, CC, p. 36-37).

De fato, o grande primeiro passo da revolução copernicana operada por Kant em sua *Crítica da Razão Pura* consiste em demonstrar que tempo e espaço nada mais são do que simples formas da intuição. Tudo passa a ocorrer então *sob* a forma do tempo e do espaço: todo fenômeno, toda impressão sensível, todo trabalho da imaginação e do entendimento, enfim, tudo passar a ocorrer *no* tempo como *sentido interno* e *no* espaço como *sentido externo*. Como já vimos, Deleuze se afasta radicalmente do giro em direção ao sujeito operado pela filosofia de Kant, classificando-a como decalque do senso comum. Ele fundamenta a sua análise, seja da doutrina das faculdades seja do estatuto ontológico do tempo, em um empirismo transcendental. Porém, o princípio que rege a emancipação do tempo, segundo Deleuze, já se encontrava na própria filosofia kantiana: com a revolução copernicana, pela primeira vez na história da filosofia, o tempo se emancipa do movimento, passando, por sua vez, a determiná-lo. Assim, toda mudança, toda sucessão, toda simultaneidade e toda permanência, passam a ocorrer *no* tempo e em função dele.

Entretanto, havia também “outra concepção antiga do tempo, como modo de

impressão de que os filósofos antigos estavam eminentemente preocupados com a questão do tempo. É preciso, pois, advertir o leitor de que não era assim”. Na sequência, o autor completa: “A grande pergunta que nos parece alicerçar a reflexão de alguns dos mais eminentes pensadores da antiguidade é o questionamento acerca do movimento e da imobilidade. Ora, com isso já se torna evidente para o leitor a imensa distância de horizonte hermenêutico com a qual estes textos devem ser lidos e meditados hoje em dia.” (Rey Puente; Bacarat Júnior (Org.), 2014, p. 9-11). Especificamente no que tange à definição aristotélica do tempo enquanto “número de um movimento”, cf.: Rey Puente, 2001, p. 121-220. Voltaremos a esse tema no quinto capítulo deste trabalho.

pensamento ou movimento intensivo da alma: uma espécie de tempo espiritual e monacal” (Deleuze, CC, p. 38). O *cogito* cartesiano somente secularizou essa concepção antiga do tempo e do pensamento. O *eu penso* de Descartes “é um ato de determinação instantânea, que implica uma existência indeterminada (*eu sou*)” (Deleuze, *ibid.*). Essa existência indeterminada, porém, passa a ser determinada pelo *eu penso* como sendo uma “substância pensante”. A crítica de Kant ao *cogito* cartesiano, por sua vez, se concentra na seguinte pergunta: como a determinação pode incidir sobre o indeterminado sem dizer *de que forma* ele é determinável? Dessa maneira, o “protesto kantiano não deixa outra saída: é somente no tempo, sob a forma do tempo, que a existência indeterminada torna-se determinável” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze afirma que o tempo, como pura forma da determinabilidade, não depende do movimento intensivo da alma, isto é, da própria consciência como espontaneidade determinante, mas, ao contrário, é *no* tempo que se produz qualquer determinação, que algo pode ser determinado, incluindo aí a própria consciência, o *eu penso* cartesiano. “*Eu é um outro*” é a fórmula poética que Deleuze recolhe da lírica de Rimbaud para ilustrar um “Eu” profundamente rachado pela forma pura do tempo, a segunda reversão operada pela filosofia kantiana, uma segunda emancipação do tempo, que completaria a secularização cartesiana:

O Eu [*Moi*] está no tempo e não para de mudar: é um eu passivo, ou antes, receptivo, que experimenta as mudanças no tempo. O *Eu* [*Je*] é um ato (eu penso) que determina ativamente minha existência (*eu sou*), mas só pode determiná-la no tempo, como a existência de um eu [*moi*] passivo, receptivo e cambiante que representa para si tão somente a atividade de *seu próprio* pensamento. O *Eu* e o *Eu* estão, pois, separados pela linha do tempo que os reporta um ao outro sob a condição de uma diferença fundamental. Minha existência jamais pode ser determinada como a de um ser ativo espontâneo, mas como a de um eu passivo que representa para si o *Eu*, isto é, a espontaneidade da determinação, como um *Outro* que o afeta (“paradoxo do sentido íntimo”) (Deleuze, CC, p. 38-39).

O “paradoxo do sentido íntimo” aponta para o *fato* de que toda determinação transcendental tem de ser operada *no* tempo, e que, portanto, *o tempo excede o sujeito: o sujeito se produz no tempo e não o contrário*. Esse seria um tempo definido como diferença pura, que repousa em uma imanência pura, num campo transcendental a-subjetivo, pré-subjetivo, do qual o sujeito e o objeto podem surgir. Essa forma pura do tempo, o tempo fora dos gonzos, por sua vez, subdivide o sujeito, divide o “Eu” em determinável e determinante, ativo e passivo. O *eu passivo* (*moi*), que experimenta a mudança *no* tempo, representa para si um *eu ativo* (*Je*), uma espontaneidade pura que é capaz de determiná-lo – uma determinação, porém, que só pode ser efetuada no próprio tempo. Esse *eu ativo*, por sua vez, é uma

representação da espontaneidade determinante que sempre aparece ao *eu passivo* como um “Outro”. Trata-se, portanto, de um *eu profundamente rachado* pela forma pura do tempo: “Em suma, a loucura do sujeito corresponde ao tempo fora dos seus gonzos. É como um duplo afastamento do *Eu* e do *eu* no tempo, que os reporta um ao outro, cose-os um ao outro. É o fio do tempo” (Deleuze, *ibid.*). É *no* tempo e *pelo* tempo que o sujeito se sub-divide em passivo e ativo.

A forma pura do tempo da estética transcendental, por sua vez, se reflete na forma pura da lei no imperativo categórico kantiano³³. Deleuze recorre a Kafka para ilustrar a terceira fórmula poética: “Que suplício ser governado por leis que não se conhece!... Pois o caráter das leis tem necessidade assim do segredo sobre seu conteúdo...” (Kafka, *apud* Deleuze, CC, p. 41). O imperativo categórico é a pura forma da lei emancipada de qualquer conteúdo implícito que possa remetê-la ao “Bem” platônico. Para Deleuze, anteriormente a Kant, a “consciência antiga fala das leis porque elas nos fazem conhecer o Bem, ou o melhor em tais ou quais condições: as leis dizem o que é o Bem do qual elas decorrem” (Deleuze, CC, p. 41). O imperativo categórico, ao contrário, institui a condição *a priori* de todo e qualquer bem a partir da conformação subjetiva à forma pura da lei racional. Com Kant, a lei passa a ser uma forma pura emancipada que basta a si própria e não se subordina a nenhuma medida exterior, tal qual a forma pura do tempo se emancipa da subordinação, seja do movimento, seja da determinação, do “Eu penso”.

Por fim, não é somente o “Eu” que é profundamente afetado pela forma pura do tempo. Todas as faculdades são levadas ao limite de seu exercício próprio pela força vertiginosa da temporalidade que atravessa o sujeito. Assim, é novamente a Rimbaud que Deleuze recorre para ilustrar a quarta e última fórmula poética: “Chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos [...] um longo, imenso e raciocinado desregramento de todos os sentidos” (Rimbaud, *apud* Deleuze, CC, p. 42). Trata-se do *acordo discordante entre as faculdades*, que aqui aparece engendrado pela forma pura do tempo. É o próprio tempo,

³³ Cf. Pelbart, 2010, p. 76-77: “Não se trata mais de leis, mas da Lei, da Forma da Lei, da Lei enquanto Forma. Não se trata mais do tempo *dos* deuses, mas do Tempo, da Forma do Tempo, do Tempo enquanto Forma. A Lei e o Tempo se respondem enquanto Formas vazias e puras (...). É Deleuze quem comenta, a respeito de Kant: ‘A lei como forma vazia, na *Crítica da Razão Prática*, corresponde ao tempo como forma pura na *Crítica da Razão Pura*’. Há uma homologia estrutural entre a emergência da Lei e do Tempo enquanto Formas puras, vazias, sem conteúdo, respondendo a uma emancipação e autonomia do humano em face do divino. Essas duas revoluções equivalem em profundidade àquela que faz pivotar o *objeto* em trono do *sujeito* de conhecimento, concebido enquanto Forma transcendental”. A passagem de Deleuze que Pelbart reproduz encontra-se somente na primeira versão do ensaio *Sobre quatro fórmulas poéticas...* publicado em 1986. A passagem foi elidida na versão constante em *Crítica e Clínica* de 1993.

como diferença de intensidade, como ‘porta-signo’, que transmite, de uma faculdade à outra, a violência que eleva cada uma ao seu limite próprio. E, assim como em *Diferença e repetição*, Deleuze afirma que somente na *Crítica da faculdade de julgar* Kant conseguiu vislumbrar esse acordo discordante, notadamente, por meio do sublime. Entretanto, é importante ressaltar que, diferentemente do que se encontra em *Diferença e repetição*, nesse ensaio tardio, Deleuze também reconhece no belo uma manifestação, ainda que precária, do acordo discordante entre as faculdades.

A quarta parte do ensaio inicia retomando um argumento já constante em *Diferença e repetição*, que diz respeito ao exercício concordante das faculdades, reafirmando que, nas duas primeiras críticas kantianas, sempre uma faculdade regulava o exercício das outras em conformidade com o objeto que deveria ser reconhecido: o entendimento na primeira *Crítica*, a razão prática na segunda *Crítica*, etc. Eis que, afirma Deleuze, em “uma idade em que os grandes autores raramente se renovam” (Deleuze, CC, p. 43), Kant se depara com um problema que o leva a uma descoberta extraordinária: se as faculdades podem estabelecer relações por meio do regramento protagonizado por somente uma delas, da mesma forma, “todas juntas forçosamente devem ser capazes de relações livres e sem regra nas quais cada uma vai até o extremo de si mesma e todavia mostre assim sua possibilidade de uma harmonia *qualquer* com as outras” (Deleuze, *ibid.*). Uma *harmonia qualquer* se refere, portanto, a um *outro tipo de acordo* entre as faculdades que não passe pelo regramento protagonizado por somente uma delas. Esse novo acordo, ou esse *acordo/acorde dissonante* – conforme a metáfora musical utilizada por Deleuze – é justamente o que teria sido formulado por Kant em sua terceira *Crítica*:

Já não é a estética da *Crítica da razão pura*, que considerava o sensível como qualidade reportável a um objeto no espaço e no tempo; não é uma lógica do sensível um novo *logos* que seria o tempo. É uma estética do Belo e do Sublime, onde o sensível vale por si mesmo e se desdobra num *pathos* para além de toda a lógica, que apreenderá o tempo no seu jorro, indo até a origem de seu fio e de sua vertigem. Já não é o Afecto da *Crítica da razão pura*, que reportava o Eu ao *Eu* numa relação ainda não regulada segundo a ordem do tempo, e sim um *Pathos* que os deixa evoluir livremente para formar estranhas combinações enquanto fontes do tempo, “formas arbitrárias de intuições possíveis”. Já não é a determinação do *Eu* que deve juntar-se à determinabilidade do Eu para construir o conhecimento, agora é a unidade indeterminada de todas as faculdades (Alma) que nos faz entrar no desconhecido (Deleuze, *ibid.*).

É assim que, na experiência do belo, certos elementos da doutrina kantiana conferem ao “sentido íntimo uma dimensão suplementar autônoma, à imaginação um poder de reflexão

livre, ao entendimento uma potência conceitual infinita” (Deleuze, CC, p. 43-44). O belo já proporciona um novo acordo entre as faculdades, em que nenhuma delas se torna a faculdade legisladora. Tanto é assim que o juízo sobre a beleza é definido por Kant como *heautômono*, isto é, um juízo que, a partir do prazer auferido pelo *livre jogo* (ou da livre atividade) entre imaginação e entendimento na contemplação de uma forma bela, confere uma regra de síntese *somente a si próprio*. O sublime, contudo, vai bem mais longe que o belo no que diz respeito ao acordo discordante: “faz intervir as diversas faculdades de maneira tal que elas se opõem entre si como lutadores, uma impelindo a outra ao seu máximo ou ao seu limite, enquanto a outra reage impelindo a primeira a uma inspiração que sozinha ela não teria tido” (Deleuze, CC, p. 44). As duas formas do sublime, o dinâmico e o matemático, bem como a teoria do gênio na terceira *Crítica* kantiana, aparecem para Deleuze como o movimento intensivo ocasionado pela apreensão de um signo sensível capaz de levar todas as faculdades ao seu limite, ocasionando o surgimento do *novo* no espírito por meio da *insolubilidade de um problema*: o incomensurável sensível do sublime, a potência desregrada e criadora do gênio, levam as faculdades ao limite de seu exercício próprio. E é justamente essa quarta e última *fórmula poética*, o acordo discordante, que, em *Diferença e repetição*, resume o exercício discordante, transcendente, disjunto, ou paradoxal das faculdades:

É uma cadeia de força rompida que percorre tanto os pedaços de um eu dissolvido quanto as bordas de um *Eu* rachado. O uso transcendente das faculdades é, propriamente falando, um uso paradoxal, que se opõe a que seu exercício se dê sob a regra de um senso comum. Assim, o acordo das faculdades só pode ser produzido como um *acordo discordante*, pois cada uma só comunica à outra a violência que a coloca em presença de sua diferença e de sua divergência com todas as outras. Kant foi o primeiro a mostrar o exemplo de tal acordo pela discordância, com o caso da relação da imaginação e do pensamento, tal como se exercem no sublime. Há, pois, alguma coisa que se comunica de uma faculdade a outra, mas que se metamorfoseia e não forma um senso comum (Deleuze, DR, p. 199).

Mas é preciso ainda insistir: o que seria exatamente esse “algo” que, somente por meio de uma violência, é comunicado de uma faculdade à outra? O que é esta “coisa” capaz de se metamorfosear e de engendrar algo distinto do senso comum, isto é, o próprio acordo discordante entre as faculdades? O signo, a forma pura do tempo, a diferença na intensidade: como vimos até aqui, todos esses elementos compõem o turbilhão que engendra um acordo discordante entre as faculdades. Deleuze acrescenta a essa lista outro elemento que nos ajuda a compreender mais precisamente o que está em jogo nesse acordo discordante. Tratam-se das *ideias*, que, em vez de serem consideradas como “puros *cogitanda*”, são vistas por ele como

“instâncias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade, capazes de engendrar em cada caso, seguindo uma ordem que lhes pertence, o objeto-limite ou transcendente de cada faculdade” (Deleuze, *ibid.*). Uma vez que as ideias podem ser consideradas a *emergência do novo* na sensibilidade (diferença na intensidade), na memória (dessemelhança na forma do tempo), na imaginação (disparidade na fantasia) ou no pensamento (diferencial no pensamento), elas se configuram como *problemas* que “fornecem as condições sob quais as faculdades acendem ao seu exercício superior”, elas remetem a um “parassenso que determina a única comunicação das faculdades disjuntas” (Deleuze, *ibid.*). Nesse sentido, as ideias não seriam entidades inatas que poderiam ser esclarecidas por meio do escrutínio da “luz natural” racional, mas, ao contrário, são problemas que surgem como “clarões diferenciais que saltam e se metamorfoseiam” e que fazem surgir o novo no pensamento. Para Deleuze, a própria concepção de luz natural invoca duas outras noções fortemente arraigadas no senso comum: o valor “claro e distinto” da ideia e a sua “origem inata” no espírito. A essas duas concepções do senso comum, Deleuze opõe uma caracterização da ideia como *distinto-obsuro*:

O claro e distinto é a lógica da reconhecimento, como o inatismo é a teologia do senso comum. Ambos já verteram a Ideia na representação. A restituição da Ideia, na doutrina das faculdades, acarreta a explosão do claro e distinto ou a descoberta de um valor dionisíaco, segundo o qual a *Ideia é necessariamente obscura na medida em que é distinta*, sendo tanto mais obscura quanto mais distinta ela for. O distinto-obsuro torna-se aqui, a verdadeira tonalidade da filosofia, a sinfonia da Ideia discordante (Deleuze, DR, p. 200).

O inatismo ignora o elemento temporal inextricável ao pensamento, isto é, ignora o próprio devir de uma ideia, enquanto que o claro-distinto resume a lógica da reconhecimento, do reconhecimento alcançado por meio da luz natural. O distinto-obsuro, ao contrário, aponta para o *caráter essencialmente problemático da ideia*, que engendra o pensamento por meio de uma violência – tal como um paradoxo, um enigma que exige uma solução, mas que não pode ser decifrado. Para Deleuze, nada seria mais exemplar a esse respeito do que a troca de cartas entre Jacques Rivière e Antonin Artaud. Trata-se, sobretudo, de um grande “mal-entendido” por parte de Rivière que acredita compartilhar com Artaud a mesma problemática a respeito das dificuldades para pensar. Rivière identifica as dificuldades para o exercício do pensamento com questões de fato, como, por exemplo, a “falta de método, de técnica, de aplicação e até mesmo de saúde”; mas, ao mesmo tempo, ele preserva a imagem do

pensamento como “função pensante autônoma, dotada de uma natureza e de vontade *de direito*” (Deleuze, *ibid.*). Nesse sentido, para Rivière, somente os *atos* impedem o pensamento de exercer-se espontaneamente como lhe seria natural por *direito*; porém, não é sobre questões de fato que nos fala Artaud quando reflete sobre as dificuldades que experimenta. Não se trata, observa Deleuze, do caso particular de Artaud, de seu diagnóstico psiquiátrico, mas sim, do pressentimento já presente em suas cartas de juventude, de que seu caso “o coloca em presença de um processo generalizado de pensar, que não pode mais abrigar sob uma imagem dogmática tranquilizadora, mas se confunde, ao contrário com a destruição dessa imagem” (Deleuze, *ibid.*). Não são questões de fato que Artaud experimenta como impossibilidades, não é a doença ou a falta de método que lhe impõem dificuldades; o que ele experimenta são “dificuldades de direito que concernem à essência do que significa pensar e afetam essa essência” (Deleuze, *ibid.*). Trata-se da problemática envolvida na irrupção do novo no pensamento, trata-se do pensamento enquanto ato contínuo de criação que só surge por meio de uma violência, de um paradoxo, enfim, trata-se de um pensamento que não pode ser representado por uma imagem:

Assim, o que o pensamento é forçado a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio “imponder” natural, que se confunde com a maior potência, isto é, com os *cogitanda*, as forças informuladas, como também com outros tantos voos ou arrombamentos do pensamento. Artaud persegue em tudo isso a terrível revelação de um pensamento sem imagem e a conquista de um novo direito que não se deixa representar. Ele sabe que a *dificuldade* como tal e seu cortejo de problemas e de questões não são um estado de fato, mas uma estrutura de direito do pensamento. Sabe que há um acéfalo no pensamento, assim como um amnésico na memória, um afásico na linguagem, um agnóstico na sensibilidade. Sabe que pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento. Sabe que o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer com que nasça aquilo que ainda não existe (não há outra obra, todo o restante é arbitrário e enfeito). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar “pensar” no pensamento (Deleuze, DR, p. 200).

O pensamento enquanto *criação* é provavelmente a caracterização mais fiel daquilo que Deleuze quer apontar quando se refere a um *pensamento sem imagem*. E, em *Diferença e repetição*, é justamente por meio do exercício disjunto e paradoxal das faculdades que algo de novo pode surgir no pensamento. O paradoxo, sobretudo, se apresenta na forma de um problema permanente, irresolúvel, insolúvel, que *força* o pensamento a pensar³⁴. Ele traduz

³⁴ Cf. Deleuze, LS, p. 77: “Os paradoxos só são recreações quando os consideramos como iniciativas do pensamento; não quando os consideramos como ‘a Paixão do pensamento’, descobrindo o que não pode ser senão pensado, o que pode ser senão falado, que é também o inefável e o impensável, Vazio mental, Aion”.

esse estado de perturbação e de inquietude que move o pensamento em direção à criação do novo. É que o paradoxo se refere ao impensado no pensamento, ao impossível de ser pensado do ponto de vista da reconhecimento: “Esse Impossível, esse Impensável, recebem sua determinação precisa quando referidos a dois vetores que os atravessam: o *sentido* e o *tempo*, ou melhor, os paradoxos do sentido e os paradoxos do tempo” (Pelbart, 2010, p. 63). Ao corroer a noção senso-comunal de sentido (*sens*), o paradoxo deixa emergir uma temporalidade outra que se afasta da afirmação perene do presente perpetrada pelo bom senso (*bon sens*) e pelo senso comum (*sens commun*): “o tempo do pensamento, o tempo do inconsciente e o tempo do acontecimento”, são os tempos que emergem, segundo Pelbart (*Ibid.*), da subversão do sentido operada por Deleuze em *Lógica do Sentido* (1969), e que encontra na filosofia dos estoicos e nas obras literárias de Lewis Carroll um campo privilegiado de análise. Essa subversão também foi formulada em *Diferença e repetição*, e se refere, justamente, ao exercício paradoxal das faculdades sob a forma de um *acordo-discordante*, capaz de engendrar o “pensar” no pensamento.

2.5 Duas leituras do tempo

O sentido, conforme definido em *Diferença e repetição*, “é o verdadeiro *loquendum*, aquilo que não pode ser dito no uso empírico e só pode ser dito no uso transcendente” (Deleuze, DR, p. 209-210)³⁵. Dessa forma, não causa espanto, segundo Deleuze, o fato de que seja mais fácil dizer o que ele não é do que aquilo que ele é. O sentido aponta para a “enésima potência” da linguagem em relação à impotência da consciência empírica baseada nas proposições do senso comum, em que verdadeiro e falso aparecem como simples casos de designação. Assim, para Deleuze, é possível distinguir da proposição duas outras dimensões: o *expresso*, que é aquilo que é enunciado por uma proposição e que constitui a dimensão do sentido; e a *designação*, que é a aplicação do enunciado ou do expresso a um objeto ou a um estado de coisas e que constitui a dimensão do verdadeiro e do falso: “A designação opera pela associação das próprias palavras com *imagens particulares que devem* ‘representar’ o estado de coisas (...). A intuição designadora exprime-se então sob a forma: ‘é isto’ ou ‘não é isto’” (Deleuze, LS, p. 13)³⁶. O sentido, assim, não se confunde nem com a proposição que o

³⁵ Em *Diferença e repetição*, Deleuze trata a linguagem como uma faculdade e o *loquendum* aparece como o exercício transcendente ou paradoxal da faculdade da linguagem.

³⁶ Cf. também DR, p. 207-208: “Distinguem-se duas dimensões numa proposição: a *expressão*, de acordo com

enuncia nem com o objeto ou o estado de coisas que a proposição designa. Sendo aquilo que é *expresso* idealmente, ele escapa à própria proposição, mas, ao mesmo tempo, escapa à designação que determina um estado factual de coisas. Essa instância atópica na qual repousa o sentido, esse *entre* no qual ocorre a sua manifestação, é, em si mesma, uma instância paradoxal.

Em *Diferença e repetição*, Deleuze elenca dois grandes paradoxos do sentido, que serão retomados em *Lógica do sentido*³⁷. O primeiro é o paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida. É que para dizer o sentido de uma proposição, precisamos, necessariamente, recorrer a uma outra proposição que o explicita. E se queremos dizer o sentido desta segunda proposição que explicita o sentido da primeira, precisamos recorrer a uma terceira proposição e assim indefinidamente:

O sentido está sempre pressuposto desde que o eu começa a falar; eu não poderia começar sem esta pressuposição. Por outras palavras: nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas, em compensação, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição, da qual, por sua vez, não digo o sentido. Entro então em uma regressão infinita do pressuposto (Deleuze, LS, p. 31)

Para escapar a esse primeiro paradoxo acabamos caindo em um segundo. Trata-se agora de imobilizar a proposição e extrair dela um duplo na forma verbal infinitiva impessoal, ou então na forma interrogativa, com vistas a interromper a proliferação indefinida: “fixar a proposição, imobilizá-la, justamente no momento de extrair dela o sentido como esta tênue película no limite das coisas e das palavras” (Deleuze, LS, p. 34). Assim, da proposição afirmativa “o céu é azul”, de caráter designativo, poderiam se extrair “existente-azul do céu”, “ente-azul do céu” ou “o céu é azul?”, que corresponderiam aos duplos da proposição afirmativa. Porém, tal procedimento gera outro paradoxo: o paradoxo do desdobramento estéril ou da reiteração seca. É que, extraído dessa forma da proposição, o sentido se torna estéril, um simples fantasma ou um duplo neutralizado: indiferente tanto à afirmação quanto à

a qual a proposição enuncia, expressa alguma coisa de ideal; a *designação*, de acordo com a qual ela indica, ela designa objetos aos quais se aplica o enunciado ou o expresso. Uma seria a dimensão do sentido, a outra, a do verdadeiro e do falso. (...) Supõe-se que o verdadeiro e o falso permaneçam não afetados pela condição que só funda um tornando o outro possível. Ao remeter o verdadeiro e o falso à relação de designação na proposição, damo-nos um sexto postulado, postulado da proposição ou da designação, que recolhe os precedentes e se encadeia com eles (a relação de designação é apenas a forma lógica da reconhecimento)”.

³⁷ Em *Lógica do sentido*, Deleuze acrescenta a esses paradoxos outros dois, totalizando quatro paradoxos, sendo sempre um novo paradoxo extraído do outro precedente. Cf. Deleuze, LS, p. 31-38; DR, p. 209-211. Como, neste trabalho, recorreremos aos paradoxos do sentido somente a título de exemplo, nos concentraremos apenas nos dois primeiros paradoxos, que aparecem tanto em *Diferença e repetição* como em *Lógica do sentido*.

negação, não sendo nem ativo e nem passivo, o sentido não é mais afetado pela proposição da qual é extraído, permanecendo *o mesmo* para proposições que são contrárias. Assim, o “existente-azul do céu”, o “ente-azul do céu” ou a forma interrogativa “o céu é azul?” conferem *o mesmo sentido* a “o céu é azul” ou a “o céu não é azul”.

Extraído da proposição, o sentido é independente desta, pois dela suspende a afirmação e a negação e, no entanto, não é dela senão um duplo evanescente: exatamente o sorriso sem gato de Carroll ou a chama sem vela. E dos dois paradoxos – o da regressão infinita e o do desdobramento estéril – formam os termos de uma alternativa: um *ou* o outro. E se o primeiro nos força a conjugar o mais alto poder e a maior impotência, o segundo nos impõe uma tarefa análoga, que será preciso cumprir mais tarde: conjugar a esterilidade do sentido com relação à proposição de onde o extraímos, com sua potência de gênese quanto às dimensões da proposição (Deleuze, LS, p. 34-35).

Esse segundo paradoxo gera um terceiro, que por sua vez gera um quarto e assim por diante. É que o sentido é, em si mesmo, uma instância paradoxal, que é produzida pela simples enunciação de uma proposição. Não há expressão ou proposição que dê conta do sentido embora ele tenha sido necessariamente produzido por ela: “como expresso da proposição, o sentido não existe, mas insiste ou subsiste na proposição” (Deleuze, LS, p. 34). O sentido surge, emerge, acontece *entre* a proposição enunciada e o estado de coisas designado. Tratam-se de “efeitos incorporais” que não existem propriamente, mas que *subsistem*, que *insistem*, num prolongamento temporal específico que *acontece* no intervalo entre a proposição enunciada e o objeto designado. O sentido, como efeito incorporal, é um acontecimento. Ele subsiste e insiste no *tempo do acontecimento*: “O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é *no que* acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Deleuze, LS, p. 152 – os grifos são meus). *Aion* que subsiste, que insiste, e que perverte *Cronos*. *Aion* é o tempo do acontecimento, *Cronos* o tempo do presente eterno. É assim que os paradoxos do sentido se entrelaçam com os paradoxos do tempo em *Lógica do sentido*. *Aion* e *Cronos* são duas *leituras* paradoxais do tempo, que Deleuze recolhe no pensamento estoicista, onde *Cronos* se refere ao tempo limitado, delimitado ou mensurado pelo presente e *Aion* se apresenta como o tempo fora dos eixos, como tempo emancipado.

Porém, a própria caracterização de *Cronos* já aponta para “um estremecimento crescente, que anuncia o estranho estatuto de *Aion*” (Pelbart, 2010, p. 69). É que o tempo limitado ou delimitado pelo presente apresenta, em sua profundidade, um “devir-louco” que

ameaça insistentemente subverter o próprio limite, ou a própria delimitação. Acompanhem os três passos dessa caracterização de Cronos: 1º) “De acordo com Cronos, só o presente existe no tempo” (Deleuze, LS, p. 167). Assim, sob o ponto de vista de Cronos, passado e futuro são presentes parciais e relativos que se encaixam num presente mais vasto, o presente da divindade, que é circular e que se perpetua eternamente em seu movimento giratório; 2º) Cronos é limite ou delimitação: “pertence ao presente delimitar, ser o limite ou a medida da ação dos corpos, ainda que fosse o maior dos corpos ou a unidade de todas as causas (Cosmos)” (Deleuze, LS, p. 168). Mas, paradoxalmente, o fato de ser limitado não impede Cronos de ser infinito. Ele se perpetua infinitamente no círculo divino, “circular no sentido em que engloba todo o presente, ele recomeça e mede um novo período cósmico após o precedente, idêntico ao precedente” (Deleuze, *ibid.*); 3º) “Cronos é o movimento regulado dos presentes vastos e profundos” (Deleuze, *ibid.*). Aqui, porém, já emerge com força essa outra faceta de Cronos, o Cronos *crônico* das profundidades, que subverte a regulação *cronológica* dos presentes mais vastos. Há algo de profundo no próprio presente que subverte a sua medida, a sua delimitação. Passado e futuro que subvertem o presente por dentro: “Não há uma perturbação fundamental do presente, isto é, um fundo que derruba e subverte toda a medida, um devir-louco das profundidades que se furta ao presente?” (Deleuze, *ibid.*). Somente o que é desmesurado por natureza pode ser objeto de uma medida, de uma limitação. E a irrupção do desmesurado só tem lugar, paradoxalmente, no presente que lhe delimita: “a subversão interna do presente no tempo, o tempo não tem senão o presente para exprimi-la, precisamente porque ela é interna e profunda. A desforra do futuro e do passado sobre o presente, Cronos deve ainda exprimi-la em termos de presente (...)” (Deleuze, LS, p. 169). O Cronos crônico das profundidades subverte insistentemente o Cronos cronológico do presente eterno manifestando-se, paradoxalmente, na superfície do presente que insiste em subverter: essa é, segundo Deleuze, a maneira própria de Cronos “querer morrer”, sua maneira própria de se metamorfosear³⁸. Mas, nesse ponto, no campo da superfície, Cronos já dá lugar a uma outra leitura do tempo: é Aion que aparece aí como tempo desmesurado, emancipado, fora dos eixos, em suma, o tempo vazio e em estado puro.

Sob o ponto de vista de Aion, “somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo” (Deleuze, LS, p. 169). No lugar de um presente eterno, “que absorve o passado e o

³⁸ Sobre a relação entre o Morrer e o Acontecimento, cf. Pelbart, 2010, p. 100-10. Destaca-se a seguinte passagem: “O Morrer remete às metamorfoses em que se morre constantemente, faz parte dos devires cotidianos através dos quais sempre morre-se em algo” (Pelbart, 2010, p. 102).

futuro” no ciclo divino, temos “um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo” (Deleuze, *ibid.*). Trata-se do tempo inerente ao *instante*, ao acontecimento, um prolongamento temporal *finito*, porém, paradoxalmente *ilimitado*, uma vez que estende o passado e o futuro simultaneamente nas duas direções da linha reta abstrata traçada pela súbita e efêmera emergência do sentido. Aion é o tempo da linha reta traçada na superfície, e, segundo Deleuze, nada “sobe à superfície sem mudar de natureza” (Deleuze, LS, p. 170). Assim, Aion se distingue radicalmente de “Cronos das profundidades”, que *subvertia* o presente por dentro, em sua própria interioridade. Trata-se agora da *perversão* do presente por um passado e um futuro insistentes:

Enquanto Cronos exprimia a ação dos corpos e a criação das qualidades corporais, Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais e dos atributos distintos das qualidades. Enquanto Cronos era inseparável dos corpos que o preenchiam como causas e matérias, Aion é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo. *Enquanto Cronos era limitado e infinito, Aion é ilimitado como o futuro e o passado, mas finito como o instante.* Enquanto Cronos era inseparável da circularidade e dos acidentes desta circularidade como bloqueios, ou precipitações, explosões, desencaixes, endurecimentos, Aion se estende em linha reta, ilimitada nos dois sentidos. Sempre já passado e eternamente ainda por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, se alonga em reta, talvez tanto mais perigosa, mais labiríntica, mais tortuosa por essa razão (...) (Deleuze, *ibid.* – os grifos são meus)

A figura de Aion personifica a dimensão atópica do sentido enquanto efeito incorporal ou efeito de superfície, que perfaz o tempo finito/ilimitado do acontecimento ou do instante. Sendo a dimensão temporal do acontecimento, o *meio* dos efeitos de superfície, Aion é aquilo que torna a linguagem possível. Ele traça a linha divisória entre as coisas e as palavras, entre os corpos e a linguagem, entre os estados de coisas e as proposições: “sem esta fronteira os sons se abateriam sobre os corpos, as próprias proposições não seriam ‘possíveis’. A linguagem é tornada possível pela fronteira que a separa das coisas, dos corpos e não menos daqueles que falam” (Deleuze, LS, p. 171).

Enquanto tempo do acontecimento, Aion é também o tempo da criação e da emergência do novo. Ora, é justamente como um acontecimento que o “pensar” surge no pensamento: Aion é a caracterização estoica do tempo emancipado, forma pura do tempo vazio, que se confunde com o tempo da emergência do pensamento tal qual o vimos em *Diferença e repetição*. O pensamento emerge no tempo efêmero do acontecimento, na duração

finita/ilimitada da eclosão do novo. O tempo do acontecimento perfaz, portanto, uma duração própria que o distingue do momento de sua efetuação, da sua atualização em um novo objeto, ou em uma nova ideia – da mesma forma como o sentido se distingue da proposição e da designação. É um tempo puro e vazio, tempo próprio do virtual que não se confunde com a sua atualização, mas que só se manifesta, mesmo que parcialmente, por meio dela: “No acontecimento busca-se a reserva não atualizada do que se atualiza, seu virtual que o duplica necessariamente, virtual do qual o acontecimento efetuado constitui uma atualização apenas parcial” (Pelbart, 2010, p. 103). Já tínhamos visto essa mesma caracterização do tempo em *Proust e os signos*, a respeito da relação existente entre memória *involuntária* e o *passado em si* – relação que dá a ver “um pouco de tempo em estado puro”; e vimos também que Deleuze a retoma no ensaio *Sobre as quatro fórmulas poéticas...*, especialmente quando se refere ao “tempo fora dos gonzos” e ao “paradoxo do sentido íntimo”. Exemplos não faltam na obra de Deleuze. Essa é a mesma caracterização que encontramos quando nos debruçamos sobre a forma temporal da *imagem-tempo* ou da *imagem-afecção* no cinema. Por outro lado, a *imagem-ação* (realismo cinematográfico) é um correlato cinematográfico do Cronos da *Lógica do sentido*, da relação existente entre memória *voluntária* e da percepção consciente em *Proust e os signos*, da representação e do modelo da reconhecimento em *Diferença e repetição*, e, por fim, um correlato do tempo regrado no ensaio *Sobre quatro fórmulas poéticas...* É importante ressaltar que não se trata de uma simples dualidade, de uma simples oposição entre um tempo regrado e um tempo emancipado, mas sim de um entrelaçamento paradoxal que revela uma dinâmica mais profunda: “No seio do tempo contínuo dos presentes encadeados (Cronos), insinua-se constantemente o tempo amorfo do acontecimento (Aion), com seus paradoxos, sua lógica insólita, jamais sacrificada em proveito de alguma coerência superior” (Pelbart, 2010, p. 95). Essa dinâmica foi retomada por Deleuze em inúmeros momentos de sua obra. Ela aparece, por exemplo, na sua parceria com Félix Guattari em *O anti-Édipo* e em *Mil platôs*, quando descrevem os processos de desterritorialização e de reterritorialização; reaparece também em *Mil platôs*, sob a inspiração de Pierre Boulez, na relação entre tempo liso e tempo estriado. Por fim, entre diversos exemplos, destacamos a relação entre o virtual e o atual, constante nos livros sobre o cinema, nos trabalhos sobre Bergson e em *O que é a filosofia?*. É sobre essa dinâmica temporal, que revela o entrelaçamento complexo que perfaz a relação entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, que nos debruçaremos a partir de agora. Assim, passemos à descrição do surgimento da imagem-movimento.

CAPÍTULO III

A EMERGÊNCIA DO CINEMA CLÁSSICO: DA IMAGEM EM MOVIMENTO À IMAGEM-MOVIMENTO

“Quanto à montagem, proveniente, como se sabe, principalmente das obras primas de Griffith, André Malraux dizia, em Esquisse d’une pshychologie du cinéma, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada, faz dele, enfim, uma linguagem”

André Bazin

Ao fundir matéria, movimento, temporalidade e pensamento, Bergson operou uma análise do mundo material que lhe permitiu instituir uma ideia muito particular do que seria uma imagem em geral, com o intuito de apreender o movimento enquanto imanente à matéria. Entretanto, quando Deleuze recorre a Bergson em seus livros sobre cinema, ele tem em vista muito mais um *modelo* de relações do que a assunção de uma tese ontológica ou epistemológica. Se Bergson, por exemplo, nos oferece uma metafísica da matéria, Deleuze, por sua vez, simplesmente transpõe o modelo bergsoniano para o âmbito cinematográfico, com o objetivo de pensar as relações imanentes entre imagens ao longo da história do cinema, neutralizando, dessa forma, os pressupostos ontológicos e as consequências epistemológicas das teses bergsonianas. Não existe, dessa forma, trânsito *direto* entre as relações que Deleuze analisa no cinema e a nossa realidade, o mundo fora do *movie theater*. A metafísica da matéria e as teses de Bergson a respeito do movimento traçam, dentro da análise deleuzeana, um fio condutor que apresenta a passagem do cinema primordial para o clássico. No primeiro tomo dos livros sobre o cinema, Deleuze reconstitui o trajeto especulativo de Bergson apresentando, inicialmente, três teses sobre o movimento, e depois, num segundo comentário, a concepção metafísica de imagem formulada por Bergson em *Matéria e memória* (1896). Partimos, assim, neste capítulo, do primeiro comentário de Deleuze a Bergson para, no próximo capítulo, alcançarmos o significado do segundo comentário.

3.1 Primeira tese sobre o movimento: “cortes imóveis” versus “cortes móveis”

Eis, então, a primeira tese sobre o movimento:

De acordo com a primeira tese, o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já pressupõe uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis entre si (Deleuze, IM, p. 13).

O movimento, uma vez que não pode ser reduzido ao espaço percorrido, tem de ser apreendido enquanto diferenciação pura. E é por isso que Deleuze nos adverte que a primeira tese sobre o movimento possui também outro enunciado: “não se pode reconstituir o movimento por meio de posições no espaço ou de instantes no tempo, isto é, por meio de ‘cortes’ imóveis...” (Deleuze, *ibid.*). Esses dois tipos de procedimentos compõem a tentativa de mensurar, por meio de uma medida abstrata (posições em um espaço homogêneo ou instantes de um tempo sucessivo), aquilo que é incomensurável por natureza, isto é, a própria duração concreta do movimento enquanto pura diferenciação. A reconstituição do movimento por meio de “cortes imóveis” é a representação estática do que seria o movimento em si mesmo, ou seja, a subordinação da diferença à identidade num modelo. Assim, Deleuze apresenta duas fórmulas irreduzíveis: “movimento real → duração concreta” e “cortes imóveis + tempo abstrato” (Deleuze, *ibid.*).

Entretanto, é o próprio Bergson que, em *A evolução criadora* (1907), efetua uma crítica à *ilusão cinematográfica*, isto é, uma crítica à tentativa do cinema de reconstituir o movimento real por meio da associação de cortes imóveis (fotogramas) com o “movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível, ou imperceptível, que existe ‘no’ aparelho e ‘com’ o qual fazemos desfilarem as imagens” (Deleuze, IM, p. 14); ou seja, um tempo abstrato, resultante do movimento acelerado dos fotogramas, operado pela câmera: “O cinema nos oferece então um movimento falso, ele é o exemplo típico do movimento falso” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze observa, contudo, que Bergson associa a “ilusão cinematográfica” a uma espécie de ilusão muito mais ampla. Por um lado, ele a associa ao pensamento mais antigo que tendia a representar o movimento por meio de poses ou de instantes privilegiados – o exemplo fornecido por Deleuze são os paradoxos de Zenão, mas poderíamos acrescentar aqui

a “Ideia” platônica ou os gêneros aristotélicos. Por outro lado, Bergson associa a “ilusão cinematográfica” à sua concepção empirista e imanente do funcionamento da *percepção natural*. A esse respeito, podemos observar que a noção de percepção natural que encontramos em Bergson é distinta daquela erigida pelo pensamento filosófico moderno, notadamente a partir de Kant, em que as condições de possibilidade da experiência perceptiva são transferidas para o sujeito. Como veremos em detalhe no próximo capítulo, Bergson pensa o funcionamento da percepção natural como atividade subtrativa, que recorta do fluxo material somente aquilo que temos necessidade para a preservação e para a reprodução de nossas vidas – da mesma forma como uma tela negra revela ou retém somente uma pequena parte de um extenso fluxo luminoso. Em suma, Bergson concebe a atividade da percepção natural da mesma maneira como uma câmera produz uma série sucessiva de fotogramas, isto é, um mecanismo que realiza vários *cortes imóveis* da duração concreta. A leitura bergsoniana da ilusão cinematográfica leva à conclusão de que o cinema simplesmente reconstitui a mais antiga ilusão, seja do ponto de vista do pensamento antigo seja do ponto de vista da percepção natural, a saber, a ilusão de reconstituir o movimento real por meio da associação de cortes imóveis com um tempo abstrato, “como se tivéssemos sempre feito cinema sem saber” (Deleuze, *ibid.*). Para Deleuze, ao contrário, o que o cinema oferece não é a soma de cortes imóveis + movimento abstrato, mas, justamente, a duração concreta que encontramos na intuição do movimento real:

O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, 24 imagens/segundo (ou dezoito no início). Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes observado, não é o fotograma, mas uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média como dado imediato (Deleuze, IM, p.15).

Se o mecanismo cinematográfico, cuja base tecnológica é mecânica, opera por meio de cortes imóveis + tempo abstrato, o resultado tardio dessa operação, a imagem efetivamente criada pelo cinema *clássico* apresentará, ao contrário, uma *representação* da duração concreta, uma imagem-movimento. Para Deleuze, o cinema clássico “não oferece uma imagem à qual acrescentaria o movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um *corte móvel* e não um corte imóvel + movimento abstrato” (Deleuze, *ibid.* – os grifos são meus): passa-se aqui, de uma imagem que está em movimento (cinema primordial) para o regime das imagens-movimento (cinema clássico). O cinema, partindo de um movimento mecânico, nos oferece como resultado um *corte móvel da própria duração*, ou

seja, nos oferece uma *imagem indireta* da diferença em si mesma, em sua autoprodução e na sua perpétua repetição. É assim, segundo Deleuze, que a filosofia bergsoniana se reencontra com o cinema, já que o próprio Bergson descobria, alguns anos antes da crítica a “ilusão cinematográfica” descrita em *A evolução criadora* (1907), os cortes móveis e as imagens-movimento: “A descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural, constituía a prodigiosa invenção do primeiro capítulo de *Matéria e memória*” (Deleuze, *ibid.*). Para Deleuze, Bergson teria sido vítima de outra ilusão, aquela que é inerente a todas as coisas que são expressão do novo, que surgem como algo completamente inesperado. De fato, o período entre *Matéria e memória* (1896) e *A evolução criadora* (1907), coincide com o período de desenvolvimento das técnicas que configurariam uma primeira revolução na produção cinematográfica. Entretanto, é somente por volta de 1915 que o cinema alcança o modelo diegético que será a base para a formação da sua narratividade, que será a base do cinema clássico. Para Deleuze, Bergson não poderia ter percebido, em 1907, que a descrição constante no primeiro capítulo de *Matéria e memória* (1896) pressentia ou antecipava as relações imagéticas que o cinema desenvolveria somente por volta de 1915: “A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no seu decorrer, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidam” (Deleuze, *ibid.*). Ninguém melhor que Bergson, segundo Deleuze, poderia compreender essa máxima, ele que “havia transformado a filosofia ao colocar a questão do ‘novo’ em vez da questão da eternidade” (Deleuze, *ibid.*).

Porém, quais seriam exatamente essas mudanças que passaram ao largo da crítica bergsoniana e que transformaram as imagens *em* movimento do cinema primordial em um construto imagético que daria a ver, indireta (cinema clássico) e diretamente (cinema moderno), a duração concreta por meio de um corte móvel? Nos primórdios, o cinema apresentava características que seriam profundamente alteradas quando da constituição de sua narratividade: “De um lado, a tomada era fixa, o plano era, portanto, espacial e formalmente imóvel; de outro, o aparelho de filmagem era confundido com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato” (Deleuze, *ibid.*). Eis as mudanças que se efetivaram por volta de 1915:

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará, então, de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. O cinema reencontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e memória* (Deleuze, IM, p. 16).

Dessa forma, a análise de Deleuze da dinâmica temporal instaurada pelo cinema narrativo (instituída, sobretudo, a partir de 1915), se pauta pela *transposição* para o âmbito cinematográfico das teses bergsonianas sobre as imagens e o movimento, constantes em *Matéria e memória*: Deleuze oferece uma análise imanente do movimento e da temporalidade no cinema, da mesma forma que, em Bergson, encontramos uma análise do tempo e do movimento enquanto imanentes à duração material concreta, ou seja, imanentes ao cosmos enquanto movimento universal de diferenciação perpétua. Em outras palavras, tal como em Bergson um ser vivo se constitui formando “um centro de indeterminação” ou uma “imagem especial” *no seio* da duração material concreta – como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo –, o cinema aparece para Deleuze como *corte móvel* do todo cambiante da duração.

3.2 Segunda tese sobre o movimento: os primórdios do cinema

Da primeira tese bergsoniana sobre o movimento, Deleuze deriva uma segunda tese que, curiosamente, pautará a sua leitura dos primórdios do cinema: “O erro consiste sempre em reconstituir o movimento por meio de instantes ou posições, mas há duas maneiras de fazê-lo: a antiga e a moderna” (Deleuze, *ibid.*). A maneira antiga, como já vimos, reconstitui o movimento por meio de *poses* ou *instantes privilegiados* – trata-se aqui de toda tradição filosófica de origem platônica e aristotélica, que subordina o movimento à passagem entre dois *instantes privilegiados*: o original e a cópia, a ideia e a imagem, o gênero e a espécie, a potência e o ato. A maneira moderna, ao contrário, opera por meio de *instantes quaisquer*. Embora o movimento ainda continuasse sendo recomposto, com a revolução científica moderna “*ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)*”. Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se a sua análise sensível” (Deleuze, IM, p. 17). Deleuze oferece alguns poucos exemplos dessa mudança: a astronomia de Kepler, a física de Galileu e de Newton, a matemática de Descartes e de Leibniz³⁹. Em todos esses casos, “a

³⁹ Cf. Deleuze, IM, p. 17: “Assim se constituíram a astronomia moderna, ao determinar o nexo entre uma órbita e o tempo de seu percurso (Kepler); a física moderna, ao vincular o espaço percorrido ao tempo da queda do corpo (Galileu); a geometria moderna, ao destacar a equação de uma curva plana, isto é, a posição de um ponto numa reta móvel em um momento qualquer do seu trajeto (Descartes); enfim, o cálculo infinitesimal, quando se teve a ideia de levar em conta cortes infinitamente aproximáveis (Newton e

sucessão mecânica de instantes quaisquer substituída a ordem dialética das poses” (Deleuze, *ibid.*). O cinema se configura como descendente direto dessa linhagem moderna destacada por Bergson, notadamente em função de sua origem mecânico-tecnológica. Em seus primórdios, o cinema operava por meio de instantes quaisquer, isto é, por meio de cortes móveis + movimento abstrato. Sob esse aspecto, Deleuze observa a correlação operada no cinema primordial entre a translação e a expressão do movimento: “Poderíamos conceber uma série de meios de translação (trem, carro, avião...) e, paralelamente, uma série de meios de expressão (gráfico, foto, cinema)” (Deleuze, *ibid.*). Assim, para Deleuze, a câmera é um aparelho que funciona como uma espécie de *transdutor*, isto é, “um equivalente generalizado dos movimentos de translação”, que transforma um meio de expressão estático, baseado em poses ou instantes privilegiados (a fotografia posada), em um outro, que reproduz o movimento em função de instantes quaisquer (foto instantânea + movimento do aparelho = cortes imóveis + tempo abstrato):

Mas, na verdade, as condições determinantes do cinema são as seguintes: não apenas a foto, mas a foto instantânea (a fotografia posada pertence a uma outra linhagem); a equidistância dos instantâneos; a transferência dessa equidistância para um suporte que constitui o “filme” (Edison e Dickson perfuram a película); um mecanismo que arrasta as imagens (os dentes de Lumière). É nesse sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento *em função do instante qualquer*, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade (Deleuze, IM, p. 18).

Eis, portanto, a leitura deleuzeana dos primórdios do cinema: a foto instantânea, a equidistância dos fotogramas e o movimento uniforme oriundo do mecanismo dentado do cinematógrafo geram um novo meio de expressão, que desfaz as poses ou instantes privilegiados da fotografia posada (que exigia a exposição prolongada do modelo), criando um novo meio de expressão, que reproduz o movimento por meio de instantes quaisquer, isto é, fotogramas que são equidistantes e uniformemente movimentados, impossibilitando o destaque ou discriminação de um fotograma em relação ao outro, e onde o movimento passa a ser o dado aparente imediatamente fornecido pelas imagens. Porém, nesse estágio de desenvolvimento, o cinema não tinha atingido ainda todo o seu potencial narrativo, o que só viria ocorrer com o surgimento da montagem, com a utilização da câmera móvel e com a separação do mecanismo de filmagem do mecanismo de projeção. O movimento baseado em instantes quaisquer, constituinte dos primórdios do cinema, *continuava sendo um movimento*

recomposto, uma vez que ainda oferecia um *falso movimento* (corte imóvel + movimento abstrato), deixando escapar, dessa forma, o movimento real. Ao fim e ao cabo, recompor o movimento, seja por meio de “poses eternas”, seja por meio de “cortes imóveis”, leva ao mesmo resultado: “em ambos os casos perde-se o movimento porque nos damos um Todo, supomos que ‘o todo é dado’, enquanto o movimento só se faz se o todo não é dado nem pode vir a sê-lo” (Deleuze, IM, p. 21). O movimento real é uma duração concreta que *se faz e se desfaz* no mesmo instante e a todo instante. A duração em si mesma é pura diferença, e, nessa medida, perfaz um processo que não poderia nunca resultar em um conjunto fechado (ou um “Todo” fechado, completo), mas que, ao contrário, sempre produz uma *totalidade aberta*, não estática, em constante mudança: “Assim que nos damos o todo na ordem eterna das formas e das poses, ou no conjunto dos instantes quaisquer, o tempo passa a ser ou apenas a imagem da eternidade, ou a consequência do conjunto: não há mais lugar para o movimento real” (Deleuze, IM, p. 21). Para Deleuze, antes do surgimento da montagem, da utilização da câmera móvel e da separação da projeção do aparelho de filmagem, o que o cinema oferecia eram *conjuntos fechados* que recompunham o movimento remetendo-o a instantes quaisquer, nos quais tempo passa a ser consequência do conjunto.

Porém, outra perspectiva se abria a Bergson quando o movimento era relegado a instantes quaisquer. Se, por um lado, a filosofia antiga se propunha a pensar o eterno e imutável por meio de poses e instantes privilegiados, a ciência moderna invocaria ou exigiria a construção de outra filosofia e de outra metafísica, tarefas que, segundo Deleuze, não foram cumpridas pela tradição filosófica moderna baseada na representação. Essa nova filosofia e essa nova metafísica deveriam, ao contrário da tradição moderna, pautarem-se pela tarefa de pensar a emergência do novo: “Quando reportamos o movimento a momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia” (Deleuze, *ibid.*). É justamente isso o que a filosofia de Bergson, na esteira de Espinosa e Nietzsche, se dispôs a realizar: “dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde e que lhe falta como uma metade falta à outra metade.” (Deleuze, *ibid.*). Mas, para além de uma nova filosofia adequada às mudanças originadas pela emergência da ciência moderna, Deleuze estende a metafísica bergsoniana à produção artística em geral. O cinema, sob esse aspecto, tem papel de destaque, na medida em que não só contribui para a construção dessa nova forma de pensamento, mas, de maneira mais determinante ainda, está, implicitamente, na origem

mesma dessa nova forma de pensar: “a segunda tese de Bergson possibilita um outro ponto de vista sobre o cinema, que não seria mais o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado” (Deleuze, *ibid.*). É que o cinema, sobretudo após o advento da montagem e da câmera móvel, foi capaz de dar a ver a produção do novo, isto é, foi capaz de dar a ver a emergência do singular e do notável como *imanes* à própria duração do movimento. O singular e o notável (o novo, a novidade, a mudança) se distinguem tanto das poses (instantes privilegiados) como dos instantes quaisquer: por um lado, diferentemente das poses, eles não marcam o início e o fim do movimento, e, por outro lado, diferentemente dos instantes quaisquer, eles não supõem conjuntos fechados e sim *totalidades abertas*. Nesse ponto, Deleuze já abre caminho para a exposição da terceira tese bergsoniana sobre o movimento.

3.3 Terceira tese sobre o movimento: o cinema é um “corte móvel” da duração

Eis agora a terceira tese sobre o movimento:

Esta é a terceira tese de Bergson, sempre em *A evolução criadora*. Se tentássemos conferir-lhe uma fórmula crua diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo, que é a mudança na duração ou no todo. Que a duração seja mudança faz parte de sua própria definição: ela muda e não para de mudar. Por exemplo a matéria se move, mas não muda. Ora, o movimento *exprime* uma mudança na duração ou no todo. O que é problemático é, por um lado, essa expressão e, por outro, essa identificação todo-duração (Deleuze, IM, p. 22).

Se o todo é compreendido enquanto duração então ele é essencialmente uma totalidade aberta, na medida em que muda e não para de mudar, em que se faz e se desfaz no mesmo instante e a todo instante, enfim, na medida em que é diferença e repetição da própria diferença. O que o movimento exprime é a própria mudança da totalidade: “O movimento é uma translação no espaço. Ora, cada vez que há translação de partes no espaço, há também mudança qualitativa no todo” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze encontra na metafísica bergsoniana uma concepção relacional do movimento, em que a mudança entre as partes expressa uma mudança no todo e vice-versa – daí a sua ênfase em mostrar que a *translação* implica uma *transformação*. Vários são os exemplos fornecidos por Bergson em *Matéria e memória*: um animal faminto se move de um ponto A até um ponto B em busca de comida. Se os pontos A e

B são tomados isoladamente, perdemos de vista a totalidade que envolve o movimento de um ponto ao outro. Assim, quando o animal atinge o ponto B e se satisfaz com o alimento, o que muda não é somente o seu estado “mas o estado do todo que compreendia B, A e tudo o que havia entre os dois” (Deleuze, *ibid.*). Da mesma forma, “a queda de um corpo supõe um outro que o atrai, e exprime uma mudança no todo que os compreende”, ou o movimento dos átomos “que testemunham uma ação recíproca de todas as partes da matéria” exprimindo assim “modificações, perturbações, mudanças de energia no todo” (Deleuze, *ibid.*). Para além da translação, para além do movimento das partes, o que Bergson desvela em *Matéria e memória* é a vibração ou a irradiação da qual o movimento é a expressão: “Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores às qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações, que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem” (Deleuze, IM, p 22-23).

É em *A evolução criadora* que Deleuze localiza o exemplo célebre de como o movimento exprime uma mudança qualitativa no todo. Trata-se do processo de dissolução de açúcar em um copo de água, em que o movimento circular de uma colher tem a capacidade de apressar a dissolução: “o próprio movimento de translação que desprende as partículas de açúcar e as coloca em suspensão na água exprime uma mudança no todo, isto é, no conteúdo do copo, uma passagem qualitativa da água em que há açúcar ao estado de água açucarada” (Deleuze, IM, p. 23). Sem o movimento da colher, a mudança qualitativa no todo (o conteúdo do copo) seria de outra ordem (muito menos açúcar se dissolveria na água) ou simplesmente não ocorreria. O movimento, dessa forma, é não só o catalisador da mudança que ocorre no conteúdo do copo como também *a sua expressão*, já que ele desempenha concretamente (enquanto *performer*) a mudança de um estado ao outro, preenche a duração na passagem de um estado ao outro. Dessa maneira, a terceira tese bergsoniana sobre o movimento apresenta uma correspondência: assim como os *cortes imóveis* estão para o *movimento*, o *movimento como corte móvel* está para a *mudança qualitativa*, com a observação de que a primeira correspondência é uma ilusão e de que a segunda é uma realidade:

$$\frac{\text{cortes} - \text{imóveis}}{\text{movimento}} = \frac{\text{movimento} - \text{como} - \text{corte} - \text{móvel}}{\text{mudança} - \text{qualitativa}}$$

O exemplo do copo de água, deixa entrever, por meio do movimento, o todo como mudança qualitativa constante, isto é, o todo enquanto totalidade aberta ou duração pura:

Bergson dizia: o todo não é dado nem pode vir a sê-lo (e o erro da ciência moderna, como o da ciência antiga, era dar-se o todo, de duas maneiras diferentes). Muitos filósofos já haviam dito que o todo não era dado nem passível de ser dado; eles só tiravam disto a conclusão de que o todo era uma noção desprovida de sentido. A conclusão de Bergson é muito diferente: se o todo não pode se dar é porque ele é o Aberto, e porque cabe a ele mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma: durar. (...) De modo que toda vez que nos encontramos diante de uma duração, ou numa duração, poderemos concluir pela existência de um todo que muda e que é aberto em algum lugar (Deleuze, IM, p. 24).

Nessa perspectiva, o todo pode ser definido pela *relação* (*relation*). Embora o próprio Bergson não tenha explicitamente feito essa conexão entre as relações e a totalidade aberta, Deleuze insiste em operar essa correspondência, observando que uma relação não pode ser reduzida aos termos que a compõem, já que “ela é sempre exterior a seus termos” (Deleuze, *ibid.*) – assim como, em *Lógica do Sentido* (1969), o sentido é exterior tanto à proposição quanto ao estado de coisas. A relação não se reporta aos objetos correlacionados, mas ao todo relacional que muda constantemente em função dos movimentos dos objetos no espaço: “através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da própria duração, ou do tempo, podemos afirmar que é o todo das relações” (Deleuze, IM, p. 25). Assim, *não se deve confundir o todo, que é sempre aberto, com os conjuntos que são artificialmente fechados*. Um conjunto é composto de partes, e o todo é o que se dá entre as partes, ou melhor, o todo, em si mesmo, não possui partes, “exceto num sentido muito especial, pois ele não se divide sem mudar de natureza a cada etapa da divisão” (Deleuze, *ibid.*). O todo é continuidade não sucessiva, contiguidade paradoxal entre presente, passado e futuro, duração pura, diferença e repetição da diferença. O todo não somente se distingue dos conjuntos artificialmente fechados como também “faz com que um conjunto nunca esteja absolutamente fechado, nunca esteja completamente protegido, aquilo que o mantém aberto em algum ponto, como se um fio tênue o ligasse ao resto do universo” (Deleuze, *ibid.*). Retomemos o exemplo do copo de água com açúcar. Ele é um conjunto formado por partes: a água, o açúcar, a colher. Porém, o todo não está na soma das partes. O todo, ao contrário, “cria e não para de se criar numa outra dimensão sem partes, como aquilo que leva o conjunto de um estado qualitativo a outro, como puro devir incessante que passa por esses estados” (Deleuze, *ibid.*). Em suma, *o todo é a própria mudança: a passagem de água que contém açúcar para água açucarada*.

O copo de água com açúcar é ainda um recorte artificial do todo da duração. Porém, o recorte artificial operado por um conjunto qualquer não compõe uma pura ilusão: “Ele é bem

fundado, e se o liame de cada coisa com o todo aberto (esse liame paradoxal que a liga ao aberto) é impossível de ser rompido, ele pode ao menos ser estendido, esticado ao infinito, tornar-se cada vez mais tênue” (Deleuze, IM, p. 26). Um conjunto, por mais perene que se apresente, sempre possuirá uma ligação, por mais tênue que seja, com o todo aberto, já que tudo muda e não para de mudar, já que tudo possui uma duração, ou melhor, já que a duração é imanente à própria matéria. Partindo da metafísica bergsoniana, Deleuze argumenta que a organização da matéria permite a constituição de tais conjuntos que, apenas aparentemente, se apresentam como conjuntos perenemente fechados. A divisibilidade infinita da matéria permite distinguir conjuntos variados, que podem ser subdivididos em subconjuntos menores ou integrados em conjuntos maiores: “É por isso que a matéria se define ao mesmo tempo pela tendência para constituir sistemas fechados e pela inconclusão dessa tendência” (Deleuze, IM, p. 36). Assim, todo conjunto ou sistema fechado (o corpo humano, uma cadeia de montanhas, o sistema solar, etc.), por mais perene que nos pareça, sempre é comunicante: “Há sempre um fio para ligar o copo de água açucarada ao sistema solar e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze argumenta que, embora os conjuntos nunca se fechem completamente, o “desdobramento” do espaço torna a formação desses conjuntos algo inevitável. Entretanto, “se os conjuntos estão no espaço, o todo, os todos estão precisamente na duração, são a própria duração na medida em que ele não para de mudar” (Deleuze, IM, p. 26).

E, dessa forma, as duas fórmulas que correspondiam à primeira tese de Bergson sobre o movimento ganham, aos olhos de Deleuze, um sentido mais preciso: *cortes imóveis + tempo abstrato* “remete a conjuntos fechados, cujas partes são, na verdade, cortes imóveis, e cujos estados sucessivos são calculados sobre um tempo abstrato” (Deleuze, *ibid.*), exatamente como se sucedia nas produções cinematográficas típicas dos primórdios do cinema, nas quais encontrávamos conjuntos fechados que conjugavam fotogramas (cortes-imóveis) e movimento do aparelho (tempo abstrato). Por outro lado, a fórmula *movimento real → duração concreta* “remete a abertura de um todo que dura, cujos movimentos são os tantos cortes móveis que atravessam o sistema fechado” (Deleuze, IM, p. 26), o que, na história do cinema, foi alcançado somente a partir do cinema clássico com o advento da montagem, com a utilização da câmera móvel e com a separação entre o aparelho de filmagem e o de projeção.

Deleuze deriva a constituição das imagens-movimento diretamente dos resultados que alcança em sua análise das três teses bergsonianas sobre o movimento. Ele resume esses

resultados por meio de uma divisão em três níveis: “1) os conjuntos ou os sistemas fechados, que se definem através dos objetos discerníveis ou das partes distintas; 2) o movimento de translação, que se estabelece entre esses objetos e modifica suas posições respectivas; 3) a duração ou o todo, realidade espiritual que não para de mudar segundo suas próprias relações” (Deleuze, *ibid.*). O movimento, sob essa perspectiva, *apresenta duas faces que performam a articulação entre os três níveis, sendo que o segundo nível realiza a comunicação entre o primeiro e o terceiro e vice-versa. Por um lado, o movimento ocorre entre as partes ou entre os objetos (movimento de translação), por outro lado, ele exprime a duração ou a mudança no todo: “O movimento remete os objetos, entre os quais se estabelece, ao todo cambiante que ele exprime e vice-versa. Pelo movimento, o todo se divide nos objetos e os objetos se reúnem no todo: e, justamente entre os dois, ‘tudo’ muda”* (Deleuze, *ibid.*). Se os objetos ou as partes de um conjunto podem ser considerados cortes imóveis, o movimento que se estabelece entre eles e os remete ao todo cambiante da duração “*exprime, pois, a mudança no todo no que diz respeito aos objetos e é, ele mesmo, um corte móvel da duração*” (Deleuze, IM, p. 26-27). Essa dupla articulação do movimento nas imagens cinematográficas é especificada por meio da análise de três características elementares para a constituição do cinema clássico: o quadro cinematográfico, o plano cinematográfico e a montagem cinematográfica, que correspondem, respectivamente, ao primeiro, segundo e terceiro níveis da análise bergsoniana do movimento operada por Deleuze.

3.4 Primeiro nível: o quadro cinematográfico

Primeiramente, Deleuze se propõe analisar os conjuntos por meio de sua delimitação espacial, o que, no vocabulário técnico de cinema, remete ao *enquadramento* ou ao *quadro cinematográfico*. A fórmula bergsoniana da “*ilusão cinematográfica*” conjuga cortes imóveis + tempo abstrato. Deleuze, como já observamos, restringe essa fórmula às produções típicas dos primórdios do cinema, uma vez que a conjunção de foto instantânea + movimento do aparelho tendia a formar conjuntos fechados. Esses conjuntos, por sua vez, são determinados pelo enquadramento, isto é, pelo recorte espacial operado pela objetiva da câmera: “*Chamamos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está na imagem, cenários, personagens, acessórios*” (Deleuze, IM, p. 29). O enquadramento, dessa forma, define o recorte espacial de um quadro

cinematográfico, constituindo “um conjunto que possui um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, por sua vez em subconjuntos” (Deleuze, *ibid.*). Nos primórdios do cinema, via de regra, o enquadramento era realizado por meio da utilização de uma câmera fixa, que fornecia um ponto de vista único e invariável do conjunto que estava sendo retratado. Esse procedimento resultava na construção de um *quadro fixo*, que se aproximava mais a uma espécie de teatro retratado do que propriamente a um filme. Porém, a dinâmica interna entre as partes desse conjunto fechado, típico dos primórdios do cinema, se alterou profundamente com o desenvolvimento do cinema narrativo. Por um lado, a utilização do quadro fixo adquire novas funções, seja no cinema clássico, seja no cinema moderno. Por outro lado, a constituição dos quadros se complexificou à medida em que novas tecnologias e novas técnicas de filmagem foram surgindo. A câmera móvel passou a alongar os limites espaciais fixos do enquadramento, tornando as partes e as delimitações do quadro muito mais fluídas, com divisões cada vez mais gradativas e intensivas. O conjunto gradualmente deixava de ser um sistema geometricamente dividido para tornar-se mais fluido e aberto, diluindo os contornos das partes e ampliando os limites do quadro. Os *travellings*, os pontos de vista inusitados como a *plongée* (câmera alta, filmando de cima para baixo) e a *contra-plongée* (câmera baixa, filmando de baixo para cima), a profundidade de campo (que ampliou o quadro tridimensionalmente), a acoplagem do aparelho de filmagem a vários veículos de translação (carro, trem, bicicleta, elevador, etc.), entre outros exemplos, conferiam à dinâmica interna do quadro cinematográfico, bem como ao limite traçado pelo enquadramento, uma fluidez que se assemelha mais a uma mudança qualitativa e gradual do que a uma subdivisão rígida em partes:

Aqui é pelos graus da mistura que as partes se distinguem ou se confundem, numa transformação contínua dos valores. O conjunto não se divide em partes sem mudar de natureza: não se trata nem do divisível nem do indivisível, mas do *dividual*. (...) A imagem cinematográfica é sempre *dividual*. A razão disso é que a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum àquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem (Deleuze, IM, p. 33).

Essa impossibilidade da tela, enquanto “quadro dos quadros”, de mensurar a potência cambiante da imagem-movimento, aponta (mesmo nos sistemas mais fechados) para a inevitável ligação dos conjuntos com o todo aberto, em função da presença insistente do *fora*

de campo (hors-champ): “O fora de campo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê” (Deleuze, IM, p. 35). Em sua acepção mais simplória, o fora de campo se refere à continuidade que, embora não visível, se supõe contígua ao recorte espacial operado pelo enquadramento. Deleuze observa, no entanto, que a presença do fora de campo é problemática, remetendo, por sua vez, a duas concepções distintas do enquadramento. Trata-se aqui da alternativa *quadro pictural* (moldura da pintura) ou *máscara* que Deleuze recolhe do pensamento de André Bazin⁴⁰: por vezes, o quadro cinematográfico “opera uma máscara móvel, de acordo com a qual todo o conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual se comunica”, e por vezes, o quadro cinematográfico opera “como um quadro pictural que isola um sistema e neutraliza seu contexto” (Deleuze, *ibid.*). Em outras palavras, ora o conjunto tende a ser mais aberto, móvel e dinâmico, proporcionando comunicação mais fluída com os outros conjuntos que compõem o filme (máscara); ora o conjunto tende a ser mais rígido e fechado, dificultando essa comunicação (quadro pictural) – com a ressalva de que, entre um modelo e o outro, existem muitas gradações. Porém, independentemente da forma de enquadramento (mais fechado ou mais aberto), ele sempre apresentará dois aspectos distintos do fora de campo (um *espacial e relativo*, outro *temporal e absoluto*), sendo que a diferença reside simplesmente no modo como cada um desses aspectos são apresentados por cada tipo de enquadramento (Deleuze, *ibid.*). Concentremos, primeiramente, nestes dois aspectos do fora de campo (relativo e absoluto), para depois compreendermos como eles se manifestam conforme o enquadramento adotado.

O fora de campo é, por um lado, a continuidade visual e/ou sonora do quadro atual (aspecto relativo), e, por outro lado, a virtualidade temporal ou espiritual que é contígua à

⁴⁰ A alternativa *quadro pictural* (*cadre* = moldura da pintura) ou *máscara* (*cache*) remete às reflexões de André Bazin a respeito das muitas relações e distinções existentes entre o cinema, a pintura e o teatro (Bazin, 2018, p. 168-219 e 225-230). Bazin distingue o recorte operado pelo quadro cinematográfico que é *centrífugo* do recorte operado pela moldura de um quadro ou do espaço delimitado do palco no teatro que são *centrípetos*: “A tela não é uma moldura, como a do quadro, mas uma *máscara* que só deixa uma parte do evento ser percebida. Quando um personagem sai do campo da câmera, nós admitimos que ele escapa ao campo visual, mas ele continua a existir, idêntico a si mesmo, num outro ponto do cenário que foi mascarado. (...) Ao contrário do espaço do palco, o espaço da tela é centrífugo” (Bazin, 2018, p. 200). Em outra passagem, Bazin ressalta a oposição entre o recorte operado pela moldura de uma pintura e o recorte operado pelo quadro cinematográfico: “Os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga” (Bazin, 2018, p. 226). Deleuze, por sua vez, observa que o *quadro fixo* cinematográfico tende a operar tal qual uma moldura em pintura ou tal qual o espaço delimitado pelo palco em teatro, constituindo um conjunto fortemente fechado. O *quadro móvel*, ao contrário, opera por mascaramento, desvelando e escondendo pouco a pouco, de acordo com o movimento da câmera, as várias partes do espaço, constituindo um conjunto mais aberto.

imagem atual (aspecto absoluto). O primeiro aspecto se refere à possibilidade de se integrar um conjunto a outro mais vasto infinitamente: “ao ser enquadrado o conjunto, e portanto visto, há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior que, por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo fora de campo etc.” (Deleuze, *ibid.*). O conjunto de todos os conjuntos, por fim, formaria uma “continuidade homogênea”. Essa continuidade, porém, não deve ser confundida com o todo. O todo, ao contrário, é o fio que atravessa os conjuntos impedindo que eles se fechem completamente, ele é a própria mudança que remete o conjunto a outra dimensão, que não é mais meramente espacial: “O todo é assim o aberto, e remete mais ao tempo ou até mesmo ao espírito do que à matéria e ao espaço. Seja qual for o nexo entre os dois, não se deve, portanto, confundir o prolongamento dos conjuntos uns nos outros e a abertura do todo que passa por cada um” (Deleuze, IM, p. 36-37). Eis, portanto, o segundo aspecto do fora de campo: a remissão do conjunto a uma totalidade aberta, que não se configura simplesmente como continuidade homogênea do espaço em relação ao recorte operado pelo enquadramento, mas que *reporta o conjunto a outra dimensão*, que não é mais relativa e espacial, mas sim absoluta, isto é, temporal ou até mesmo espiritual:

Pois é em si mesmo, ou enquanto tal, que o fora de campo já contém dois aspectos que diferem por natureza: um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto suscitando um novo conjunto não visto, ao infinito; um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não é da ordem do visível (Deleuze, IM, p. 37).

Num caso o fora de campo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas que “insiste” ou “subsiste”, em Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos (Deleuze, *ibid.*).

Esses dois aspectos do fora de campo se misturam constantemente nos períodos clássico e moderno do cinema, uma vez que várias produções cinematográficas mesclaram enquadramentos fortemente fechados com enquadramentos móveis e mais abertos. Curiosamente, Deleuze defende a tese de que esse segundo aspecto do fora de campo, que suscita a presença de uma quarta dimensão temporal e até mesmo de uma quinta dimensão espiritual, tende a emergir com mais força nos enquadramentos mais fechados do que nos enquadramentos mais abertos. Quanto mais amplo é o fio que liga “um conjunto visto a outro conjunto não visto”, como em geral acontece no enquadramento móvel e aberto, “melhor o

fora de campo cumpre sua primeira função, que é a de acrescentar espaço ao espaço” (Deleuze, IM, p. 38). Por outro lado, quanto mais tênue ou mais fino é o fio que liga um conjunto ao outro, como em geral acontece nos enquadramentos mais fechados, “mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o fora de campo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze nos oferece alguns exemplos retirados do cinema clássico (Dreyer), do cinema moderno (Antonioni) e do período que compreende a passagem entre o clássico e o moderno (Hitchcock): Dreyer “havia feito disto um método ascético” (Deleuze, *ibid.*), pois quanto mais o enquadramento é fechado no primeiro plano, quanto mais a câmera se centra nas expressões faciais das personagens, reduzindo o espaço a praticamente duas dimensões, “mais ela está apta a se abrir para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o Espírito, a decisão espiritual de Joana ou de Gertrude” (Deleuze, *ibid.*)⁴¹. Em Antonioni, o enquadramento obsessivamente geométrico de espaços vazios não remete simplesmente à chegada da “personagem esperada que ainda não está visível”, cumprindo unicamente a primeira função (relativa e espacial) do fora de campo. Ao contrário, o enquadramento de Antonioni remete a personagem, momentaneamente, a uma “zona de vazio”, operando, dessa forma, a segunda função (absoluta e temporal) do fora de campo: um enquadramento que abre o quadro geometricamente fechado e vazio para as dimensões temporal e espiritual (Deleuze, *ibid.*)⁴². E ainda, os quadros fechados de Hitchcock, que “não se contentam em neutralizar o meio em torno, em levar tão longe quanto possível o sistema fechado e em aprisionar na imagem o máximo de componentes”, já que, ao mesmo tempo, eles “farão da imagem uma imagem mental, aberta (...) para um jogo de relações pensadas,

⁴¹ Cf. Carl Theodor Dreyer, *A paixão de Joana D'arc* (1928) e *Gertrud* (1964). No capítulo dedicado a imagem-afecção de *Cinema I...*, Deleuze empreende uma análise mais detalhada desses dois filmes, desdobrando a ideia de uma quinta dimensão espiritual, fundada na escolha, a partir de Pascal, Kierkegaard e Nietzsche. Cf. Deleuze, IM, p. 168-171 e 178-179.

⁴² Cf. Michelangelo Antonioni, *O eclipse* (1962) e *O deserto vermelho* (1964). Ao analisar o enquadramento obsessivo de Antonioni em *O deserto vermelho*, Pasolini aponta para a presença de uma nova técnica cinematográfica, batizada por ele de “subjativa indireta livre”, que seria uma reconstrução no âmbito imagético da técnica do discurso indireto livre em literatura. Trata-se, no cinema, de utilizar como pretexto a personalidade “anormal” da personagem principal para se adotar um formalismo técnico também “anormal”. Assim, a personalidade patologicamente neurótica da personagem principal em *O deserto vermelho* (1964), interpretada por Monica Vitti, teria servido de pretexto ao diretor para o emprego de um enquadramento geometricamente obsessivo e pouco fluido. Dessa forma, o enquadramento de *O deserto vermelho* (1964) acaba remetendo a imagem mais ao estado de espírito da personagem principal do que à continuidade no espaço (cf. Pasolini, 1982, p. 146-147). Deleuze faz uma análise detalhada da tese de Pasolini no capítulo de *Cinema I...*, dedicado a imagem-percepção (cf. Deleuze, IM, p. 121-126).

que tecem um todo” (Deleuze, *ibid.*)⁴³. Em todos esses exemplos, Deleuze tenta reforçar o argumento de que um enquadramento mais fechado, justamente por dificultar a comunicação, acaba remetendo o conjunto a uma totalidade aberta:

É por isso que dizíamos que há sempre uma fora de campo mesmo na imagem mais fechada. E que há sempre, simultaneamente, dois aspectos do fora de campo: a conexão atualizável com outros conjuntos, a conexão virtual com o todo. Mas num caso, a segunda conexão, o mais misterioso será atingido indiretamente, no infinito, por intermédio e pela extensão do primeiro, na sucessão de imagens; no outro caso ela será atingida mais diretamente, na própria imagem, através da limitação e neutralização do primeiro (Deleuze, *ibid.*).

Quando um conjunto se apresenta mais móvel e aberto, privilegia a continuidade entre os conjuntos, de modo que a conexão entre o quadro e a dimensão absoluta do fora de campo se dá de forma mais *indireta*. Ao contrário, quando um conjunto se apresenta mais fechado, privilegia a descontinuidade entre os conjuntos, de modo que a conexão entre o quadro e a dimensão absoluta do fora de campo se dá de forma mais *direta* (e essa é, como veremos no quarto capítulo deste trabalho, uma característica fundamental da imagem-afecção). Porém, o fora de campo (em sua dimensão absoluta), embora surja somente por meio da delimitação operada pelo conjunto, é algo que ultrapassa o enquadramento. O quadro, *em si mesmo*, é ainda um conjunto artificialmente ou relativamente fechado, onde a comunicação com o todo aberto depende de *outra instância*, capaz de determinar o próprio movimento em sua dupla face: entre o quadro (delimitação espacial e presença do fora de campo) e o todo aberto proporcionado pela montagem, instala-se, justamente, o *plano cinematográfico*.

3.5 Segundo nível: o plano cinematográfico ou a imagem-movimento

Pascal Bonitzer destaca que existe um consenso, mais ou menos estabelecido entre os críticos, teóricos e realizadores de cinema, de que o plano cinematográfico é a unidade básica de um filme. O problema surge quando nos reportamos à *definição* de plano cinematográfico, uma vez que, invariavelmente, críticos, teóricos e realizadores se remetem a noções

⁴³ Deleuze destaca, nos filmes de Alfred Hitchcock, o close sobre um copo de leite, tanto em *Suspeita* (1941) quanto em *Quando Fala o Coração* (1945), e ainda, a brasa do cigarro no retângulo negro da janela em *Janela Indiscreta* (1954). Nesses filmes, a função do enquadramento fechado de Hitchcock é outra do que simplesmente garantir a continuidade do espaço: ela leva o espectador à formulação de uma inferência que é puramente mental. Em *Cinema I...*, Deleuze dedica quase uma seção inteira do capítulo “A crise da imagem-ação” aos filmes de Hitchcock (cf. Deleuze, IM, p. 297-304).

completamente diferentes, quase opostas:

Sabemos, com efeito – aprendemos a distinguir –, que existem diversos “tamanhos” de plano, o espaço enquadrável em função das distâncias da câmera em relação a uma personagem (ou, se quiser, a um corpo humano) teórico: primeiros planos, planos médios, planos gerais, planos afastados (existem categorias intermediárias). Por outro lado, distinguimos os planos entre si pelo eixo diacrônico da montagem, em função das rupturas e das ligações (assim, se fala comumente de um plano de 15”, ou de 2’30”, etc.). Não se trata necessariamente, no primeiro e no segundo caso, da mesma acepção do termo “plano”, ao menos desde que a câmera é móvel e que os planos mudam com a filmagem (Bonitzer, 2007, p. 12 – tradução livre)⁴⁴.

Esse desacordo quanto à definição de plano pode ser exemplificado pela divergência teórica entre André Bazin e Jean Mitry: Bazin recorreu diversas vezes à noção de “plano-sequência” para se referir à sequência cinematográfica que é realizada sem cortes e com a câmera em movimento⁴⁵. Mitry, ao contrário, afirmou que só existia uma definição válida de plano: “é a definição ‘escalar’ das distâncias da câmera. (...) Nesse sentido, não poderia haver planos-sequências, já que o ‘plano’ e a ‘sequência’ pertencem a duas ordens incompatíveis: o primeiro é exclusivamente espacial e o segundo exclusivamente temporal” (Bonitzer, 2007, p. 12-13 – tradução livre). Essa ambiguidade referente à definição de plano cinematográfico, conforme observa Bonitzer, é atribuída por Noel Burch simplesmente a uma peculiaridade da língua francesa, que utiliza a mesma palavra (*plan*) para se referir a noções completamente distintas⁴⁶. Mas Bonitzer vai além das observações de Burch, e define a ambiguidade presente na noção de plano por meio de uma análise do desenvolvimento histórico do cinema, afirmando que, a partir do momento em que a câmera fixa deixa de ser a regra corrente, as noções divergentes de plano se confundem numa imagem-movimento cujos limites (seja do

⁴⁴ Cf. também Ismaíl Xavier (2005, p. 26), que, conjuntamente às duas definições de plano, acrescenta uma breve definição do termo “decupagem”, que será útil para a compreensão da problemática discutida por Deleuze: “Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quanto a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto”.

⁴⁵ Cf. “Montagem proibida” e “A evolução da linguagem cinematográfica” IN: Bazin, 2018, p. 88-121. O exemplo cinematográfico mais conhecido de um filme realizado inteiramente com planos-sequência é *Festim Diabólico*, (1948) de Alfred Hitchcock.

⁴⁶ “Por exemplo, Noël Burch, em *Praxis do cinema*, sublinhou que esta noção [*plan*] é própria da língua francesa; A língua inglesa utiliza dois termos diferentes: *shot* para a distância da câmera (*long shot*, *medium shot*, *close shot*, etc; ponto de vista do enquadramento), *take* para a duração da tomada (ponto de vista da montagem)” (Bonitzer, 2007, p. 12 – tradução livre).

ponto de vista espacial ou temporal) se tornam indiscerníveis, ambíguos, confusos:

Griffith fez explodir o espaço fílmico, e, ao mesmo tempo, transformou radicalmente as condições do espetáculo cinematográfico deixando de localizar a câmera no ponto de vista do público em relação à tela. Quando a tela deixou de ser assimilada a uma cena teatral, de *music hall*, de teatro de fantoches, nasceu o cinema da multiplicidade de pontos de vista e dos diferentes planos. Os planos são o efeito da montagem griffithiana, ou seja, da introdução da *diferença* no ponto de vista, no campo fílmico, nos corpos; mais que unidades de base de uma linguagem cinematográfica cuja língua, como assinalou Metz, é inencontrável (e o que poderia querer dizer uma linguagem sem língua?), são, antes, as marcas diferenciais de um sistema de escritura, de uma disposição de signos e sensações (Bonitzer, 2007, p. 17-18 – tradução livre)

Embora concorde com as análises de Bonitzer no que diz respeito aos tipos distintos de plano, bem como com relação as controvérsias a respeito da sua definição, Deleuze discorda da conclusão bonitzeana: “Parece-nos que suas análises muito rigorosas deveriam levá-lo a uma nova concepção do plano enquanto unidade consistente, a uma nova concepção das unidades (...). No entanto, ele antes delas extrai dúvidas sobre a consistência da noção de plano (...)” (Deleuze, IM, p. 52 – Nota nº 27). É que, para Deleuze, diferentemente de Bonitzer, o plano possui efetivamente uma unidade: ela é uma unidade temporal, uma *unidade de duração*. Enquanto corte móvel ou unidade de duração, o plano pode conter, ao mesmo tempo, tanto as variáveis do recorte espacial escalar de Mitry (primeiro plano, plano médio, etc.) quanto os “planos-sequências” de Bazin, possibilitando, dessa forma, uma série indefinida de combinações: desde uma sequência formada por uma série de planos-sequência, passando por uma sequência composta pela alternância entre planos-sequência e tomadas realizadas por meio da câmera fixa, até sequências compostas exclusivamente por tomadas em câmera fixa, e assim por diante: “os planos, enquanto determinações espaciais imóveis podem perfeitamente ser a multiplicidade que corresponde à unidade *do* plano, enquanto corte móvel ou perspectiva temporal” (Deleuze, IM, p. 49)⁴⁷. Dessa forma, quando se remete ao cinema clássico, Deleuze concebe a “escala” espacial de Mitry como subordinada ao “plano-sequência” temporal de Bazin. O contrário, ou seja, a subordinação da unidade temporal à unidade espacial é remetida por Deleuze aos primórdios do cinema, aos tempos do uso meramente convencional da câmera fixa, que visava reproduzir o ponto de vista de um espectador de teatro⁴⁸. Em suma: depois do advento do cinema clássico, os vários recortes

⁴⁷ Cf. também Deleuze, IM, pp. 50-53.

⁴⁸ Cf. Deleuze, IM, p. 47-48: “O que acontecia no tempo da câmera fixa? A situação foi descrita muitas vezes. Em primeiro lugar, o quadro é definido por um ponto de vista único e frontal, que é o do espectador, sobre

espaciais passam a se subordinar à unidade temporal na constituição do plano cinematográfico. Essa unidade temporal, unidade de duração ou corte móvel que caracteriza o plano, apresenta um aspecto absoluto e outro relativo que são *expressos* pelos movimentos *do* e *no* plano:

A decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto. Mas, como já observamos, o movimento diz respeito também a um todo que difere em natureza do conjunto. O todo é o que muda, é o aberto ou a duração. O movimento exprime, portanto, uma mudança no todo, ou uma etapa, um aspecto dessa mudança, uma duração ou uma articulação de duração. Assim, o movimento tem duas faces, tão inseparáveis quanto direito e o avesso, o reto e o reverso: ele é o nexo entre partes, e é afecção do todo. Por um lado, modifica as posições respectivas das partes de um conjunto, que são como seus cortes, cada um imóvel em si mesmo; por outro, ele próprio é o corte móvel de um todo, cuja mudança exprime. Sob um aspecto é dito relativo; sob outro é dito absoluto (Deleuze, IM, p. 39).

Se o quadro cinematográfico *determina um recorte espacial* que tende a formar conjuntos mais ou menos fechados (que se reportam a um fora de campo, relativo e/ou absoluto), o plano cinematográfico, ao contrário, *determina o movimento* entre as partes do conjunto (aspecto relativo) e, conseqüentemente, determina a ligação do conjunto com o todo aberto (aspecto absoluto). *O quadro está para o espaço assim como o plano está para o movimento e para o tempo.* Do ponto vista meramente discriminatório e técnico, o quadro é o recorte espacial delimitado pela câmera, enquanto o plano se reporta diretamente ao planejamento (decupagem)⁴⁹ das ações e dos movimentos entre os componentes do conjunto,

um conjunto variável: não há, portanto, comunicação dos conjuntos variáveis remetendo-se uns aos outros. Em segundo lugar, o plano é uma determinação unicamente espacial que indica uma ‘fatia’ de espaço a esta ou aquela distância da câmera, do primeiro plano ao plano distante (cortes imóveis): o movimento não é, assim, liberado por si mesmo e permanece preso aos elementos, personagens e coisas que lhe servem de móvel ou de veículo. Finalmente, o todo se confunde com o conjunto em profundidade, de tal modo que o corpo móvel o percorre passando de um plano espacial a outro, de uma fatia paralela a outra, cada uma com sua independência ou seu foco: portanto, não há propriamente nem mudança nem duração, na medida em que a duração implica outra concepção da profundidade que embaralha e desloca as zonas paralelas, em vez de as supor. *Podemos assim definir um estado primitivo do cinema no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento; e é relativamente a esse estado primitivo que se exerceu a crítica bergsoniana*”. (Os grifos são meus).

⁴⁹ Segundo Noel Burch (2011, p. 23-24), a *decupagem* ou o *planejamento da cena* possui pelo menos três sentidos: 1º) “No dia-a-dia da produção, a decupagem é um instrumento de trabalho. É o último estágio do roteiro, aquele que contém todas as indicações técnicas que o diretor julga necessário registrar no papel, e que permite a seus colaboradores acompanharem o trabalho no plano técnico, preparando, em função dele, a sua própria participação”; 2º) “Por extensão, mas ainda no plano prático, decupagem é a operação que consiste em decupar, de modo mais ou menos preciso, antes da filmagem, uma ação (narrativa) em planos (e em seqüências)”; 3º) “o terceiro sentido da palavra ‘decupagem’, que deriva do segundo, corresponde a uma noção que só existe em francês. Neste caso, não se trata mais desta ou daquela fase da concepção prévia do filme, desta ou daquela operação técnica: trata-se, exatamente, da feitura mais íntima da obra *acabada*. Do

na sua relação com o posicionamento ou com o movimento da câmera. Deleuze, entretanto, destaca que o movimento entre as partes do conjunto exprime sempre uma mudança no todo, exprime a própria duração, e essa é a função do plano cinematográfico quando tem sua face voltada para o absoluto: “Daí decorre a situação do plano, que pode ser definido abstratamente como *intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo*. Ora voltado para o polo do enquadramento, ora para o polo da montagem” (Deleuze, IM, p. 40 – os grifos são meus). O plano, portanto, é a determinação do movimento em seu duplo aspecto: em seu aspecto relativo ele é “translação das partes de um conjunto que se estende no espaço”, e em seu aspecto absoluto ele é “mudança de um todo que se estende na duração” (Deleuze, *ibid.*). Como exemplo, Deleuze descreve de um plano sequência de *Frenezi* (1972), de Hitchcock:

Por exemplo: a câmera segue um homem e uma mulher que sobem uma escada e chegam a uma porta, que o homem abre; em seguida a câmera os deixa e retrocede num único plano, ladeia a parede exterior do apartamento, volta à escada descendo-a de costas, desemboca na calçada e se ergue pelo exterior até a janela opaca do apartamento visto de fora. Tal movimento, que modifica a posição relativa dos conjuntos imóveis só é necessário se exprime algo que está acontecendo, uma mudança num todo que passa, ele mesmo, por essas modificações: a mulher está sendo assassinada, ela entrara livre e não pode mais esperar socorro algum, o assassinato é inexorável. (...) O que conta nesses exemplos é que o plano, seja ele qual for, tem como que dois polos: um no que se refere aos conjuntos no espaço, onde ele introduz modificações relativas entre conjunto e subconjuntos; outro no que se refere a um todo cuja mudança absoluta na duração ele exprime (Deleuze, *ibid.*).

Deleuze insiste que a determinação do movimento operada pelo plano cinematográfico é concreta e não abstrata. O plano assegura concretamente a passagem do aspecto relativo do movimento ao seu aspecto absoluto e vice-versa, ele permite a circulação, a reconversão de um aspecto no outro: “Ele divide e subdivide a duração de acordo com os objetos que compõem o conjunto, ele reúne os objetos e os conjuntos em uma única e mesma duração” (Deleuze, IM, p. 41). O plano sempre divide a duração em ‘sub durações’, cada uma delas se tornando heterogêneas entre si, mas que se reúnem novamente numa nova totalidade, que, por sua vez, volta a se subdividir, e assim por diante, a cada subdivisão/recomposição exprimindo uma mudança qualitativa no todo. Novamente, o exemplo fornecido por Deleuze é uma cena

ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *pedaços de tempo* e de *pedaços de espaço*. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, de uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada apenas na montagem”.

de um filme de Hitchcock: *Os pássaros* (1963). Trata-se da primeira sequência em que um pássaro ataca uma personagem, nesse caso, a heroína do filme, interpretada por Tippi Hedren, enquanto ela cruza a tranquila enseada de *Bodega bay* (Califórnia, EUA), a bordo de um pequeno barco. Antes do ataque, três fluxos de duração se harmonizavam num todo pacífico: “seja o movimento da água, o de um pássaro ao longe e o de uma personagem num barco: eles se confundem em uma percepção única, um todo pacífico da natureza humanizada” (Deleuze, *ibid.*). Eis, porém, que o pássaro avança em direção à personagem ferindo-a levemente na cabeça. Nesse momento, os três fluxos harmônicos se dividem e tornam-se heterogêneos uns em relação aos outros: o ataque do pássaro rompe com a harmonia do todo pacífico. O todo, porém, “voltará a se formar, mas terá mudado: terá se tornado a consciência única ou a percepção de um todo dos pássaros, uma natureza inteiramente passarizada, voltada contra o homem, numa espera infinita” (Deleuze, *ibid.*). Assim, uma mudança no movimento das partes passa a exprimir uma mudança no todo do filme. Outras mudanças ocorrem nas partes do filme, acarretando novas mudanças no todo, e vice-versa, de modo que o plano “traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais ele se estabelece não parem de se reunir em um todo e o todo de se dividir entre as coisas” (Deleuze, IM, p. 41-42). Em suma:

É o próprio movimento que se decompõe e se recompõe. Decompõe-se de acordo com os elementos entre os quais atua dentro de um conjunto: os que permanecem fixos, aqueles aos quais o movimento é atribuído, os que fazem ou sofrem tal movimento simples ou divisível... Mas também se recompõem em um grande movimento complexo indivisível de acordo com o todo cuja mudança exprime (Deleuze, IM, p. 42).

O movimento *das partes e entre as partes* reflete ou exprime a mudança no todo, e o todo se decompõe no movimento *das partes e entre as partes*: “Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo, ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano (...)” (Deleuze, IM, p. 43-44). Ao fim e ao cabo, Deleuze afirma que o “*plano é a imagem-movimento*. Enquanto refere o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração” (Deleuze, IM, p. 44 – os grifos são meus). O aspecto absoluto do movimento, a face voltada para a mudança qualitativa no todo do filme, é um *corte móvel* de uma duração, é a expressão da própria mudança qualitativa no todo, que se reflete no movimento *das partes e entre as partes* do conjunto (que, por sua vez, nunca é completamente fechado). O surgimento e a consolidação do *plano móvel*, oriundo dos movimentos cada vez mais ousados realizados pela câmera, foi o que proporcionou de maneira mais eficaz a criação

de conjuntos capazes de decompor o todo do filme em fluxos heterogêneos e de recompô-los novamente num todo cambiante. A câmera móvel, como já vimos, passa a ser “um *equivalente geral* de todos os meios de locomoção que ela mostra ou dos quais se serve (avião, carro, barco, bicicleta, marcha, metrô...)” (Deleuze, IM, p. 44-45). Assim, o que é próprio das imagens-movimento no cinema “é extrair dos veículos ou dos corpos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é sua essência” (Deleuze, IM, p. 45). Essa era, segundo Deleuze, a pretensão do próprio Bergson, quando “instituiu” a ideia de uma imagem-movimento em *Matéria e memória*: “a partir do corpo ou do móvel ao qual nossa percepção natural vincula o movimento como a um veículo, extrair uma simples ‘mancha’ colorida, a imagem-movimento” (Deleuze, *ibid.*)⁵⁰. Portanto, aquilo que Bergson acreditava que seria impossível para o cinema realizar – já que o cinema simplesmente recompunha *abstratamente* o movimento real por meio de cortes móveis + movimento do aparelho – foi exatamente o que ele realizou e da forma mais plena: “a imagem-movimento, isto é, o movimento puro extraído dos corpos ou dos móveis. Não se trata de uma abstração, mas de uma emancipação” (Deleuze, *ibid.*). Trata-se de uma *emancipação do movimento em relação àquele fornecido pelo mecanismo do aparelho de filmagem*, emancipação que tem sua origem, como já vimos, na emergência da montagem, na adoção da câmera móvel e na separação entre aparelho de filmagem e aparelho de projeção. O plano cinematográfico, sobretudo o plano móvel, é produto direto dessas transformações no cinema e é capaz de exprimir a mudança qualitativa no todo por meio do movimento *das partes e entre as partes do conjunto*:

Ao operar assim um corte móvel dos movimentos, o plano não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem. Um se faz por meio do outro. É porque o movimento puro faz variar por fracionamento os elementos do conjunto segundo denominadores diferentes, é porque decompõe e recompõe o conjunto que ele também se reporta a um todo fundamentalmente aberto, cuja particularidade é “se fazer” sem cessar, ou mudar, durar. E vice-versa (Deleuze, IM, p. 46).

Essa dupla face do movimento, que caracteriza o plano cinematográfico, aponta para

⁵⁰ Conforme observa Paola Marrati (2004, p. 267), a expressão “imagem-movimento” não se encontra em *Matéria e memória*, mas a ideia que corresponde a ela sim: “O termo imagem-movimento não figura em *MM*, mas podemos, no entanto, concordar com Deleuze que o conceito está lá, no sentido que já encontramos: no que diz respeito às imagens cinematográficas, onde o movimento se liberta de qualquer suporte ou ancoragem nos corpos” (tradução livre).

uma característica determinante do cinema, e que o distingue radicalmente da pintura ou da fotografia. O cinema dá perspectiva ou relevo ao tempo: “É por isso que o tempo adquire essencialmente o poder de se contrair ou de se dilatar, assim como o movimento o de se atenuar ou acelerar” (Deleuze, *ibid.*). Essa qualidade essencialmente cambiante do movimento e do tempo, que no cinema permite que um seja a expressão do outro e vice-versa, é caracterizada por Deleuze como *modulação*, isto é, um corte móvel ou uma perspectiva temporal. A fotografia, ao contrário, se caracteriza pela *moldagem*, ou seja, por um corte imóvel ou uma perspectiva espacial, que molda as forças internas das coisas de modo a atingir um estado de equilíbrio em um instante determinado. A modulação, ao contrário, “não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não para de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal” (Deleuze, IM, p. 47). Um tempo *essencialmente plástico*, expresso por meio dos movimentos *do* e *no* plano, e que reporta os conjuntos relativos à sua duração absoluta e vice-versa. Esse todo cambiante, a face absoluta do plano, é determinado, por sua vez, pela técnica de montagem cinematográfica.

3.6 Terceiro nível: a montagem cinematográfica

Com o advento do cinema clássico, a construção de um filme passou definitivamente a ser concebida por meio da articulação ou do agenciamento de vários planos cinematográficos, isto é, pela articulação ou pelo agenciamento de várias imagens-movimento. Inicialmente, essa articulação era operada por meio de *cortes* (mudanças de plano) e por meio de regras de continuidade, ou, como se diz no jargão cinematográfico, por meio dos *raccords*. Nos primórdios do cinema, a prática do *raccord* era meramente pragmática e arbitrária, mas foi aperfeiçoada e codificada com o advento do cinema industrial norte-americano, quando surgiu um “tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual” (Aumont; Marie, 2003, p. 251). A ênfase do *raccord*, portanto, está na *continuidade* e não na simples mudança de plano (corte simples). Várias técnicas de *raccord* foram desenvolvidas durante o período clássico do cinema, dentre as quais destacamos as mais elementares: o *raccord* de olhar, o *raccord* de direção e o *raccord* de posição⁵¹.

⁵¹ Noel Burch caracteriza os três tipos elementares de *raccords*: 1) *raccord* de olhar: “Percebeu-se que, quando o plano A e o plano B mostram, separadamente, duas personagens que devem *olhar-se*, a personagem A estará olhando para o limite direito do quadro e a personagem B para o esquerdo, ou vice-versa. Pois, se em

Entretanto, o que progressivamente começa a surgir no cinema clássico são as mudanças de plano por meio de *falsos raccords*: “Na linguagem dos técnicos, o falso *raccord* é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se antes de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação” (Aumont; Marie, 2003, p. 116). O falso *raccord*, portanto, se refere a uma mudança de plano em que a continuidade é ambígua ou inexistente.

Segundo Deleuze, por meio “dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords* a montagem é a determinação do Todo (o terceiro nível bergsoniano)” (Deleuze, IM, p. 55). Uma vez que o todo é a própria mudança, *expressa* por meio dos movimentos do plano em seu aspecto absoluto, a determinação do todo operada pela montagem é uma operação que *extrai* da mudança uma imagem indireta da própria duração, isto é, uma imagem indireta do tempo, que se assemelha a uma *ideia*, no sentido kantiano:

Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Mas esse todo que muda, esse tempo ou essa duração, parece poder ser apreendido apenas indiretamente, no que diz respeito às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de seus nexos (Deleuze, *ibid.*).

A montagem, portanto, é um procedimento técnico que extrai uma imagem indireta do tempo, inferida dos movimentos absolutos operados pelo plano cinematográfico (a imagem-movimento), utilizando-se das articulações ou ligações (os nexos) entre esses planos: os cortes, os *raccords* e os falsos *raccords*. Existem, segundo Deleuze, várias formas de se extrair ou de se conceber o tempo *em função* do movimento. Diversidade que é verificável nas diferentes escolas ou tendências de montagem do período clássico: a tendência orgânica da escola americana, a tendência dialética da escola soviética, a tendência quantitativa (extensiva) da escola cartesiana francesa e a tendência qualitativa (intensiva) da escola

dois planos sucessivos, as personagens estiverem olhando para o mesmo lado do quadro, o espectador sentirá ‘que elas não estão se olhando’ (...). 2) *raccord* de direção: “Como corolário ao ‘*raccord* de olhar’, descobriu-se o ‘*raccord* de direção’ (uma personagem ou veículo, que sai do quadro pela esquerda para entrar num novo quadro, representando um espaço vizinho ou ‘consecutivo’, deverá obrigatoriamente entrar pela direita; do contrário dará a impressão de haver mudado de direção)”. 3) *raccord* de posição: “percebeu-se que quando duas personagens se encontram na tela num plano relativamente aproximado, as respectivas posições para o primeiro plano (personagem A à direita, B à esquerda) devem ser respeitadas nos planos seguintes (...)” (Burch, 2011, p. 30-31). O autor observa, porém, que essas regras são muito elementares e compõem uma espécie de “grau zero do estilo cinematográfico”, sendo que muitas outras variantes são possíveis. Burch elenca, dessa forma, quinze possibilidades fundamentais, que, mesmo assim, ainda não seriam capazes de esgotar as práticas e possibilidades possíveis.

expressionista alemã. Deleuze quer aqui ressaltar que a montagem é uma técnica que reporta (indiretamente) a imagem-movimento à totalidade aberta da duração, cada escola de montagem fazendo isso à sua maneira. Essa correspondência com o todo *emerge* da articulação entre o *presente variável* (atualidade) e a *imensidão do passado e do futuro* (virtualidade): o primeiro enquanto *intervalo* e o segundo enquanto *totalidade aberta*:

O tempo como intervalo é o presente variável acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidão do passado e do futuro. Infinitamente dilatado, o presente tornar-se-ia o próprio todo; infinitamente contraído, o todo passaria através do intervalo (Deleuze, IM, p. 59).

Deleuze fornece, portanto, *uma imagem* para exemplificar esses dois aspectos do tempo expressos pela determinação do movimento: uma espiral aberta nas duas extremidades, representando a imensidão do passado e do futuro, e cada parte da espiral (cada espira) como intervalo ou a atualidade do presente: a dilatação ilimitada do presente atual podendo abarcar a totalidade virtual do passado e do futuro, da mesma forma em que a totalidade virtual pode se contrair ao ponto de emergir na atualidade. Essa imagem, como veremos adiante, só se aplica de forma *estrita* ao regime orgânico da escola americana e à parte da escola soviética, sendo implodida, seja pela “dialética imanente à matéria” de Dziga Vertov, seja pelas concepções não-orgânicas de montagem das escolas francesa e alemã. De qualquer forma, em sentido *amplo*, pode-se afirmar que cada escola de montagem operou, por meio de uma técnica e de uma teoria próprias, maneiras diferentes de articular o intervalo e o todo aberto, a espira e a espiral, o presente e a “imensidão do passado e do futuro”, enfim, a atualidade e a virtualidade.

Deleuze aponta um precursor histórico: inicialmente, a técnica de montagem se consolida por meio da concepção orgânica, empírica e pragmática na escola americana. Essa escola, por sua vez, deu origem (mesmo que por oposição) às outras três. Nesse percurso, que parte da pragmática empírica americana, e desemboca seja na dialética soviética, seja na sublimidade das escolas francesa e alemã, o que vai se desfazendo, pouco a pouco, é a própria estrutura orgânica legada pelos precursores americanos. Paralelamente, o paradigma da continuidade (*raccords*), também oriundo da escola americana, torna-se progressivamente mais flexível, com a utilização mais frequente de ligações entre planos por meio de *falsos raccords*. No que tange, porém, à mobilidade da câmera (crucial para o desenvolvimento do cinema clássico), Deleuze insiste que a grande maioria dos realizadores pertencentes a essas

escolas recorreu a esse recurso somente em momentos pontuais de seus filmes, sendo a utilização da câmera fixa a regra mais comum. Mesmo assim, gradativamente, a utilização da câmera móvel começa a aparecer com maior frequência, sobretudo em algumas produções das escolas francesa e alemã⁵². Por fim, destaca-se uma pequena mudança semântica no tratamento que Deleuze confere à relação entre as partes e os conjuntos. Nas duas seções precedentes (a respeito do quadro e o plano cinematográficos), Deleuze utilizou o termo “partes” para se referir aos elementos “internos” tanto aos quadros quanto aos planos (cenários, personagens, etc.), e, da mesma forma, Deleuze utilizou “conjuntos” para se referir às delimitações espaciais (quadro) e temporais (plano) dessas mesmas partes. Agora, na seção dedicada à montagem, em vários momentos Deleuze utiliza “partes” para se referir aos planos cinematográficos e “conjunto” para se referir *ao todo* do filme. Trata-se mais de uma *gradação* na relação entre as partes e os conjuntos do que, propriamente, uma mudança radical de sentido⁵³. Vejamos agora, de forma mais detalhada, esse percurso que parte da organicidade empírica e vai em direção seja à dialética, seja à sublimidade.

A escola orgânica americana se estabelece por meio do trabalho de D. W. Griffith. Ator, diretor e produtor, ele uniformizou e consolidou o uso de várias técnicas cinematográficas já empregadas de forma isolada durante os primórdios do cinema, plantando os alicerces do que veio a se configurar como o cinema narrativo clássico⁵⁴. Griffith “concebeu a composição das imagens-movimento como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica” (Deleuze, IM, p. 56). Essa unidade orgânica é alcançada por meio de três operações complementares: 1ª) a *montagem paralela* que permite a articulação

⁵² Deleuze destaca, por exemplo, o filme *Napoleão* (1927), de Abel Gance: “Isso [o movimento da câmera] é particularmente sensível em Abel Gance, que em *Napoleão* [*Napoléon*, 1927] se vangloria de ter liberado a câmera não só de seus trilhos terrestres, mas até de seus nexos com um homem que a carrega, para colocá-la a cavalo, lançá-la como uma arma, fazê-la rolar como uma bola, precipitar-se em hélice no mar” (Deleuze, IM, p. 78).

⁵³ Apesar da ambiguidade na utilização dessas palavras, o que se deve reter em suas distinções, conforme observa Vieira da Silva (2011, p. 79), “é a ideia de abertura ou fechamento, pois o termo ‘conjunto’ também é usado para designar o todo aberto ou plano de imanência, porém este seria um conjunto infinito”. Nos momentos em que, nesta seção, nos referirmos aos termos “partes” e “conjuntos” no sentido preciso em que foram utilizados nas seções anteriores, serão assinalados em nota de rodapé.

⁵⁴ Cf. Xavier, 1984, passim. O autor elenca as muitas técnicas que Griffith soube desenvolver e aplicar com maestria, embora não as tenha propriamente inventado. Dentre elas, se destacam: o plano americano, o campo/contra-campo, o uso inovador do primeiro plano, a montagem paralela e a montagem acelerada. Ismail Xavier, durante todo o livro, não deixa de ressaltar a contradição patente que caracteriza o trabalho de Griffith, em que aparecem reunidos a inovação técnica seminal (base da constituição do cinema narrativo da indústria americana) e os valores morais mais retrógrados, uniformemente presentes nos temas caros ao seu cinema: o racismo extremado, uma “nostalgia épica” da vida sulina anterior à guerra civil norte-americana, o protestantismo ascético, o revisionismo histórico, etc. A mesma contradição é apontada por Serguei Eisenstein em “Dickens, Griffith e nós” (cf. Eisenstein, 2002, p 176-224).

orgânica entre pares opostos (os ricos e os pobres, os brancos e os negros, o norte e o sul dos EUA, etc.); 2ª) a relativização das dimensões, por meio do uso inovador do *primeiro plano*, que permite intercalar as partes e os conjuntos organicamente; 3ª) a *montagem acelerada* que enfatiza o acirramento dos conflitos entre os pares opostos, culminando em *ações convergentes* que restauram a unidade ameaçada do conjunto orgânico. Essa tríade relacional entre as partes (plano) e o conjunto (todo do filme) se tornou a base organizacional do cinema narrativo clássico americano e de sua indústria:

São essas as três formas de montagem ou de alternância rítmica: a alternância entre as partes diferenciadas, a das dimensões relativas, a das ações convergentes. Trata-se de uma poderosa representação orgânica que impele, assim, o conjunto e suas partes. O cinema americano dele tirará a sua forma mais sólida: da situação de conjunto à situação restabelecida ou transformada, por intermédio de um duelo, de uma convergência de ações. A montagem americana é orgânico-ativa. É errôneo acusá-la de se ter submetido à narração – ao contrário, é a narratividade que decorre dessa concepção de montagem (Deleuze, IM, p. 58).

É dessa forma que *Intolerância* (1916) se tornou o grande experimento griffithiano em que a *montagem paralela*, as dimensões relativas entre as partes e o conjunto, e a ação convergente final, em *montagem acelerada*, desenvolvem, de forma exemplar, a articulação orgânica entre o *presente variável* e a *imensidão do passado/futuro*. Já em *O nascimento de uma nação* (1915), as técnicas desenvolvidas por Griffith durante o período em que trabalhou para a *Biography* (1908-1915) alcançam acabamento técnico até então inédito na história do cinema: os dramas e conflitos binários elencados por Griffith, apresentados inicialmente na forma de montagem paralela, evoluem, na parte final do filme, para montagem acelerada, em que o intervalo entre os planos torna-se cada vez menor, desembocando na resolução dos conflitos e na restauração da unidade orgânica: os cavaleiros da Klux Klus Klan que salvam a heroína em cárcere privado; os mesmos cavaleiros que libertam os brancos sulistas de um potentado negro; a reconciliação entre o sul e norte dos EUA por meio das bodas entre os protagonistas. Mas, em *Intolerância* (1916), “Griffith descobre que a representação orgânica pode ser imensa e englobar não apenas famílias e uma sociedade, mas milênios e civilizações diferentes. Ali, as partes articuladas pela montagem paralela serão as próprias civilizações” (Deleuze, *ibid.*). As ações convergentes em montagem acelerada no final de *Intolerância* (as várias corridas: entre os carros na Babilônia, entre carro e trem no episódio moderno, etc.), são o corolário de uma constante histórica que supõe unidade entre várias civilizações, representada pela imagem-refrão que pontua o filme: o berço que balança e embala a

intolerância como a invariante que engendra as guerras, a ruína e o renascimento das civilizações. Assim, a intolerância é uma *ideia* (o todo), expressa por meio da organização e da articulação dos planos do filme. No cômputo final, as técnicas de montagem utilizadas por Griffith articulam o todo aberto e o intervalo, repetindo a imagem-refrão (representação do todo) em meio à alternância cada vez mais acelerada (intervalos) entre os conflitos irrefreáveis de cada civilização retratada no filme: é por meio da alternância entre a imagem-refrão e as várias corridas em montagem acelerada que, ao fim e ao cabo, Griffith acaba fornecendo uma imagem indireta, uma ideia do todo aberto: ideia contida *virtualmente* no jogo de alternância que as imagens *atualmente* desenrolam na tela e vice-versa.

Na esteira de Eisenstein, Deleuze classifica a articulação dos opostos presente na montagem griffithiana como meramente empírica. Griffith concebe os opostos como dado empírico da realidade social, refletindo assim sua concepção burguesa, racista, conservadora e idealista da própria oposição. A escola soviética, que tem na figura de Eisenstein seu principal representante, operou, por sua vez, a substituição da oposição empírica de Griffith pela oposição dialética e genética. Para Eisenstein, o plano cinematográfico não é simplesmente um elemento da montagem, mas sim uma *célula* da montagem, que, sucessiva e progressivamente, se divide e se opõe, até configurar uma totalidade: “Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou o embrião, do mesmo modo, no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem” (Deleuze, 2002, P. 42)⁵⁵. A montagem eisensteiniana opera a composição de um todo orgânico que deve ser engendrado, dialética e geneticamente, pelas contradições entre os planos-célula: um método de justaposição de imagens que visa um salto qualitativo (uma síntese), capaz de expressar, cinematograficamente, uma metáfora ou um conceito. Assim, diferentemente da escola americana, é por contradição ou oposição entre as células-plano (espiras) que a espiral orgânica se desenvolve na montagem de Eisenstein: “A oposição está a serviço da unidade dialética, cuja progressão ela marca, desde a situação de partida até a situação de chegada. É nesse sentido que o conjunto se reflete em cada parte e que cada espira ou parte reproduz o conjunto” (Deleuze, IM, p. 61).

Para além do desenvolvimento dialético-genético das células-plano, Deleuze destaca na montagem de Eisenstein a presença do *patético*, que integra e aperfeiçoa a composição orgânica-dialética, operando um *salto* para o contrário: “Não há apenas unidade orgânica dos

⁵⁵ Cf. o capítulo “Dickens, Griffith e nós”, In: Eisenstein, 2002, p. 176-224.

opostos, mas passagem patética do oposto para o seu contrário. Não há apenas liame orgânico entre dois instantes, mas salto patético em que o segundo instante adquire uma nova potência (...)” (Deleuze, IM, p. 62). É o que se verifica, por exemplo, na montagem de *A linha geral: do velho ao novo* (1929):

A linha geral [*Staróie i novoie*, 1929] divide sua espiral em duas partes opostas, “o Antigo” e “o Novo”, e reproduz sua divisão, reparte suas oposições tanto de um lado quanto do outro: é o orgânico. Mas, na célebre cena da desnatadeira assistimos à passagem de um momento ao outro, da desconfiança e da desesperança ao triunfo, do cano vazio à primeira gota, passagem que se acelera à medida que a qualidade nova se aproxima, a gota triunfal: é o patético, o pulo ou o salto qualitativo (Deleuze, IM, p. 63).

O patético opera “a mudança de qualidade e o surgimento súbito da nova qualidade, sua elevação ao quadrado, à segunda potência” (Deleuze, *ibid.*). Essa mudança se aplica tanto ao conteúdo dos planos quanto à sua forma. É esse aspecto formal que marca a diferença no uso do primeiro plano na montagem soviética, em oposição à montagem americana: mudanças *absolutas* de dimensão, que expressam um salto qualitativo no todo do filme, em oposição às mudanças *relativas* de Griffith, que visavam somente intercalar o todo e as partes. Assim, dentre outros procedimentos formais possíveis, é comum em Eisenstein o uso de uma série crescente de primeiros planos para operar a passagem de um oposto ao outro, a mudança de qualidade, o salto patético.

Eisenstein, portanto, substitui a montagem paralela de Griffith pela montagem de oposições, substitui a função meramente intercalar e relativa do primeiro plano pela função que o torna capaz de expressar uma mudança absoluta, e, por fim, substitui a montagem acelerada/convergente pela montagem de saltos qualitativos: “O tempo permanece uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, *mas tanto o intervalo quanto o todo adquirem um novo sentido*” (Deleuze, IM, p. 66). Em Eisenstein, o intervalo ou o presente variável (atualidade) opera um salto qualitativo que expressa a mudança absoluta no todo (virtualidade): “a *concepção dialética* do organismo e da montagem conjuga a espiral sempre aberta e o instante que sempre salta” (Deleuze, *ibid.* – os grifos são meus). Assim, se a montagem soviética constituiu uma escola é porque se desenvolveu em torno de leis elementares da dialética. Deleuze lista três leis: 1ª) a lei do salto qualitativo (passagem de uma qualidade a outra); 2ª) a lei do todo, do conjunto e das partes; 3ª) a lei do “Um” e da oposição (Deleuze, *ibid.*). Eisenstein, de certa maneira, conjugou essas

três leis em uma construção orgânica. Outros importantes realizadores soviéticos tenderam a subordinar a unidade orgânica de seus filmes a somente uma dessas leis: Pudóvikin tendia à primeira (salto patético) e Dovjenko à segunda (o todo, o conjunto e as partes). Dessa forma, Eisenstein pode ser considerado o líder da tendência *orgânica-dialética* da montagem soviética, uma vez que estava “imbuído da terceira lei da dialética, a que parece conter as outras: o Um que se torna dois e restitui uma nova unidade, reunindo o todo orgânico e o intervalo patético” (Deleuze, IM, p. 68).

Entretanto, há ainda uma quarta lei da dialética, que se erige em ruptura com as outras três: uma lei da dialética da matéria em si mesma, e que, portanto, não se refere à dualidade fundamental (do materialismo *histórico*) que preside as outras três, a saber: a dualidade entre a natureza e a cultura, entre a matéria e o intelecto. Justamente, a grande originalidade do trabalho cinematográfico de Dziga Vertov foi “a afirmação radical de uma dialética da matéria em si mesma” (Deleuze, *ibid.*). Mesclando imagens retiradas de documentários (ou de “atualidades cinematográficas”), com imagens captadas por vários colaboradores (cine-correspondentes), e com a intenção de captar a realidade social, os gestos e as expressões das pessoas sem nenhum artifício ou maquiagem (recusa radical de um cinema encenado), Vertov compunha seus filmes na forma de crônica documental, em que a correlação entre as imagens resultava em “sistemas materiais em perpétua interação” (Deleuze, IM, p. 69) – é o que podemos verificar, de forma exemplar, em *O homem com a câmera*, de 1929. O que contava para Vertov era captar a passagem de uma ordem que se desfaz para uma ordem em vias de se formar. Assim, sua técnica de montagem exigia que o *cameraman* operasse uma imersão (cinematográfica) da câmera na dinâmica imanente da própria realidade: tratava-se da criação de um *cine-olho* (*Kinoglaz*), isto é, o olho sobre-humano da câmera que dá a ver além e aquém dos limites do olho humano, e que é capaz de captar a realidade sem maquiagem ou artifícios, abrindo espaço para a construção de um *cine-verdade*⁵⁶. Nessa concepção

⁵⁶ Vertov utilizou inúmeros recursos técnicos para desvincular o trabalho em cinema de uma reprodução encenada (olhar humano) dos dramas cotidianos. Assim, a câmera devia operar tal qual um microscópio ou um telescópio, ampliando, por meio da técnica, a nossa capacidade visual, desnudando a “verdade” dos processos materiais que são inacessíveis ao olhar humano. Ele tinha por meta a superação do olhar melodramático e patético (demasiado humano) do cinema de ficção, tal como encontramos, por exemplo, nos filmes de Griffith. Vertov, porém, não poupa nem mesmo o cinema soviético e estende sua crítica aos trabalhos de Eisenstein, Pudovikin e Dovjenko. Dentre os inúmeros recursos técnicos mobilizados por Vertov, chama a atenção o uso da câmera lenta (rotação acelerada da manivela do cinematógrafo) e da câmera acelerada (rotação lenta da manivela do cinematógrafo): em ambos os casos, trata-se de subverter a convenção, contemporânea à sua época, de que a rotação da manivela do cinematógrafo na proporção de 16/17 fotogramas por segundo se aproximaria ao máximo do modo humano de enxergar a realidade – convenção que, em outros contextos cinematográficos, era de 18 fotogramas por segundo, e, posteriormente,

inorgânica e dialética da montagem, operada por Vertov, o intervalo (atualidade) se estende ao ponto de quase abarcar o todo (virtualidade):

O importante eram todas as passagens (comunistas) de uma ordem que se desfaz a uma ordem que se constrói. Porém, entre esses 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 aquele 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 piscando segundo seus intervalos (Deleuze, *ibid.*).

A montagem *dialética-inorgânica* de Vertov conjuga quase integralmente o intervalo variável, performado pela câmera-olho, com a totalidade do universo material em constante transformação: “Vertov fazia de tal modo que o todo se confundisse com o conjunto infinito da matéria, e que o intervalo se confundisse com o olho na matéria” (Deleuze, IM, p. 70). Aqui, fica nítido que Deleuze traça forte paralelismo entre a montagem vertoviana e a ontologia de Bergson⁵⁷: tal como em Bergson o movimento, a matéria e a duração só se distinguem de *direito* e não de *fato*, da mesma forma a distinção entre o plano e a montagem no trabalho de Vertov é tão tênue que chega-se ao ponto de quase não se poder mais distingui-los. Tanto é assim, que a montagem em Vertov permeia todo o processo de consecução do filme: desde a escolha do material documental a ser utilizado, passando pelo tipo de filmagem operada pelos colaboradores e pela mesa de montagem propriamente dita, indo até a interação com os espectadores⁵⁸.

A escola de montagem francesa, por sua vez, também operou a ruptura com a estrutura orgânica legada pelo cinema industrial norte-americano, mas não da mesma forma que Vertov: em vez de uma composição dialética, a escola francesa elaborou uma composição

de 24 fotogramas por segundo (cf. Vertov, *Resolução do conselho dos três*. In: Xavier (ORG.), 1986, p. 252-259). Destaca-se a seguinte passagem do manifesto de 1924 sobre o nascimento do cine-olho: “Não o ‘Cine-Olho’ pelo ‘Cine-Olho’, mas a verdade, graças aos meios e possibilidades do ‘Cine-Olho’, isto é, a Cine-Verdade. Não a tomada de improviso ‘pela tomada de improviso’, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera. ‘Cine-Olho’: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade. ‘Cine-Olho’, fusão de ciência e atualidades cinematográficas, para que lutemos pela decifração comunista do mundo; tentativa de mostrar a verdade na tela pelo Cine-Verdade” (Vertov. *Nascimento do Cine-Olho*. In: Xavier (ORG.), 1986, p. 262).

⁵⁷ Para um comentário a respeito desse paralelismo, cf. Vieira da Silva, 2013, p. 87-89. A autora ressalta que, em Vertov, “o intervalo pode ser infinitamente dilatado ou a sucessão pode ser acelerada ao ponto de o intervalo tender ao desaparecimento, formando um só bloco simultâneo” (Vieira da Silva, 2013 p. 94).

⁵⁸ Cf. Vertov. *Extrato do ABC dos Kinoks*. In: Xavier (ORG.), 1986, p. 263-266.

mecânica das imagens-movimento. O que interessava a esses realizadores era a *quantidade* de movimento e “as relações métricas que permitem defini-la” (Deleuze, IM, p. 71). É por isso que, diferentemente da denominação comumente encontrada na historiografia cinematográfica, que define o cinema francês anterior à Segunda Guerra como impressionismo (em oposição ao expressionismo alemão), Deleuze prefere defini-la como *cartesianismo*. Ele lista uma série de elementos que revelam a obsessão da escola francesa pela extração do *máximo de movimento* por meio da construção e do agenciamento maquínico dos planos: as tomadas que retratam danças coletivas, em que “a dança seria uma máquina cujas peças seriam os dançarinos” (Deleuze, IM, p. 72); o maquinismo dos autômatos, que representam “um claro movimento mecânico como lei do máximo para um conjunto de imagens que reúne, homogeneizando-se, as coisas e os seres vivos, o animado e o inanimado” (Deleuze, IM, p. 72); a máquina a vapor, “a potente máquina energética que produz o movimento a partir de outra coisa, e afirma incessantemente uma heterogeneidade cujos termos liga, o mecânico e o vivo, o interior e o exterior (...)” (Deleuze, IM, p. 73). Mesmo elementos naturais, como a água e a luz, ganham, na montagem francesa, esse aspecto maquínico: a água enquanto passagem de uma mecânica dos sólidos para uma mecânica dos fluídos, e que possibilita “melhores condições para se passar do concreto ao abstrato (...), uma potência mais apta a extrair o movimento da coisa movida” (Deleuze, IM, p. 74); a luz, enquanto *cinza luminoso* ou cor-movimento, alcançado não por síntese, mas pela alternância maquínica entre claro e escuro, entre luz e trevas. Os exemplos são muitos: *Paris adormecida* (1924), de René Clair; *A queda da casa dos Usher* (1928), de Jean Epstein; *El Dorado* (1921), de Marcel L’Herbie; *Maldone* (1928) e *Guardas do farol* (1928), de Jean Grémillon; *O Atalante* (1934), de Jean Vigo; *A regra do jogo* (1939), de Jean Renoir; *A roda* (1923) e *Napoleão* (1927), de Abel Gance; entre outros.

Em todos esses exemplos, o que Deleuze nos mostra é o constante esforço da escola francesa na *majoração* da imagem por meio do movimento: “O problema é precisamente como definir essa *majorante*. Ela implica primeiramente o intervalo de tempo como presente variável” (Deleuze, IM, p. 75). Os intervalos aparecem como instantes variáveis em que o movimento “se detém, recomeça, se inverte, se acelera ou se reduz” (Deleuze, *ibid.*). Cada um desses intervalos “se efetua como uma unidade numérica que produz na imagem um máximo de quantidade de movimento *relativamente a outros fatores determinantes*” (Deleuze, *ibid.*). Esses outros fatores podem ser de várias espécies: a dimensão do espaço enquadrado, a

duração do plano, a objetiva da câmera, a luz com as suas gradações, etc. Entre o intervalo e esses outros fatores surge um *conjunto de relações métricas* que “dão a ‘medida’ da maior quantidade de movimento” (Deleuze, IM, p. 76). É verdade, observa Deleuze, que outras escolas de montagem, mesmo que de forma intuitiva, realizavam cálculo parecido, ao equacionar o intervalo (unidade numérica de movimento) com esses outros fatores determinantes. O que, porém, parece ter sido específico da montagem francesa, foi “elevar o cálculo para além da sua condição empírica (...) e, a cada vez, dele fazer resultar o máximo possível de quantidade de movimento como função de todas as variáveis, ou forma do que excede o orgânico” (Deleuze, *ibid.*): na montagem francesa, o cálculo é realizado em função da majoração máxima da imagem-movimento em relação aos outros fatores determinantes.

É justamente por isso que a máxima quantidade movimento extraída dos planos cinematográficos pela escola francesa é um *máximo relativo*: varia de acordo com a “unidade numérica escolhida como intervalo”, de acordo com os outros fatores determinantes (cenário, espaço, luz, objetiva da câmera, duração do plano, etc.), e de acordo com as *relações métricas* obtidas pelo equacionamento dos intervalos com os fatores determinantes. Trata-se, portanto, da “melhor” quantidade de movimento possível, isto é, da *qualificação de uma quantidade*: “De acordo com as variações do presente, ou com as contrações e dilatações do intervalo, poder-se-á dizer que um movimento lentíssimo realiza a maior quantidade de movimento possível, tanto quanto um movimento rapidíssimo no outro caso” (Deleuze, IM, p. 77).

Assim, o intervalo, ou a face do plano voltada para o movimento *das e entre* as partes⁵⁹, expressa, na escola francesa, um *máximo relativo* de quantidade de movimento. Há, porém, a face do plano voltada para o *absoluto*, voltada para o todo que muda, que fornece uma imagem indireta da duração em si mesma ou da própria mudança. A montagem quantitativa francesa *recai sobre ambas as faces do plano*: na sua face relativa, recai sobre o conjunto enquadrado “que não se contenta com uma única imagem, mas manifesta o movimento relativo numa sequência em que muda a unidade de medida (reenquadramento)” (Deleuze, IM, p. 78); na sua face absoluta, recai sobre o todo do filme “que não se contentará com uma sucessão de imagens, mas se exprimirá num movimento absoluto (...)” (Deleuze, *ibid.*).

Esse movimento absoluto, por sua vez, é expresso na forma do *sublime matemático*. Retomando a *analítica do sublime* da terceira Crítica kantiana, Deleuze argumenta que a

⁵⁹ Nessa passagem, a palavra “partes” se refere aos elementos que compõem o plano cinematográfico. Na sequência, a palavra “conjunto” se refere ao enquadramento das partes.

faculdade da imaginação pode ir (de forma abstrata) facilmente até o infinito quando a unidade de medida é homogênea. O mesmo, porém, não é possível se a unidade de medida é variável, uma vez que a faculdade da imaginação se choca com seu limite: “para além de uma curta sequência, ela não consegue mais compreender o conjunto das grandezas e dos movimentos que apreende sucessivamente” (Deleuze, IM, p. 79). Entretanto, o pensamento ou a faculdade da razão (em seu uso especulativo) supre a deficiência da imaginação erigindo uma totalidade *ideal* capaz de abarcar o conjunto desses movimentos, e cuja unidade de medida é variável (sendo até mesmo capaz de abarcar todo o conjunto dos movimentos da natureza ou do universo). A imaginação se esforça para apreender os movimentos relativos em sua heterogeneidade, mas “esgota rapidamente suas forças em converter as unidades de medida”, ao passo que o pensamento, ultrapassando a imaginação, atinge “o conjunto dos movimentos como todo, máximo absoluto de movimento, movimento absoluto que se confunde em si mesmo com o incomensurável ou o desmedido (...)” (Deleuze, *ibid.*). Eis então o segundo aspecto extraído dos movimentos absolutos pela montagem francesa: “não mais o intervalo enquanto presente variável, mas o todo fundamentalmente aberto, como imensidão do futuro e do passado” (Deleuze, *ibid.*). Na montagem francesa, passa-se da *sucessão* de movimentos relativos e suas unidades, ao tempo como *simultaneidade*, como todo aberto e cambiante (e vice-versa). Essa passagem, porém, não se dá sem percalços, uma vez que a montagem francesa supõe e reforça a dualidade entre os dois aspectos: o relativo e o absoluto, a matéria sensível (a imaginação) e o intelecto (a alma ou o espírito: a razão especulativa). Dessa forma, “não se passa de um ao outro jogando com unidades de medida, por maiores ou menores que sejam, mas somente atingindo algo desmedido, Demasia ou Excesso no que diz respeito a qualquer medida (...)” (Deleuze, IM, p. 80). Trata-se de uma montagem dualista e espiritualista: dualista porque conjuga a unidade variável e *sucessiva* do intervalo com a *simultaneidade* desmesurada do todo, espiritualista porque o todo se erige na forma do sublime matemático kantiano.

Segundo Deleuze, Abel Gance legou o espiritualismo e o dualismo ao cinema francês. Ele destaca que a montagem de Gance apresenta dois aspectos distintos: *montagem vertical sucessiva*, que determina os intervalos variáveis; e *montagem horizontal simultânea*, que recorre ao uso de sobreimpressões e também a uma inovadora tela tríplice. É o que se pode verificar na montagem de *Napoleão*, de 1927:

Ao sobrepor um vasto número de sobreimpressões (às vezes dezesseis), ao introduzir entre elas pequenas defasagens temporais, ao acrescentar algumas e retirar outras, Gance sabe perfeitamente que o espectador não verá o que está sobreposto: a imaginação é como que ultrapassada, transbordada, atingindo rapidamente o seu limite. Mas Gance conta com o efeito de todas estas sobreimpressões na alma, com a constituição de um ritmo de valores adicionados e suprimidos que confere à alma a ideia de um todo como sentimento de uma desmesura e de uma imensidão. Ao inventar a tela tríplice, Gance atinge a simultaneidade de três aspectos de uma mesma cena ou de três cenas diferentes, e constrói ritmos “não retrogradáveis”, ritmos cujos dois extremos são a retrogradação um do outro com um valor central comum a ambos (Deleuze, IM, p. 81).

Em suma: com Gance, o que a escola francesa inventa é o cinema do sublime. A composição das imagens-movimento oferece sempre a imagem do tempo sob seus dois aspectos, o tempo como intervalo e o tempo como todo, o tempo como presente variável e o tempo como imensidão do passado e do futuro (Deleuze, IM, p. 82).

Ao mesclar as sobreposições de imagens com as contra-impressões da tela tríplice, Gance oferece uma imagem (uma representação, uma ideia) da simultaneidade absoluta da própria mudança (contiguidade paradoxal entre passado, presente e futuro), isto é, uma imagem indireta da duração. Em Gance, passa-se do domínio relativo do intervalo variável, “da aceleração ou do retardamento cinéticos da matéria”, para o “domínio absoluto da simultaneidade luminosa, da luz em extensão, do todo que muda e que é Espírito” (Deleuze, *ibid.*) – passagem que, por sua vez, não implica superação ou rompimento dessa dualidade que caracteriza toda a escola de montagem francesa anterior à Segunda Guerra Mundial.

A escola de montagem expressionista alemã, por seu turno, em tudo pode ser contraposta à escola francesa. No expressionismo alemão, o foco é deslocado para o movimento da luz: não mais um movimento concebido enquanto alternância maquínica e extensiva (cartesianismo francês), e sim, ao contrário, movimento concebido enquanto *intensidade*. Trata-se de um intenso combate entre luz e trevas, entre o claro e o escuro, combate esse que determina o movimento da luz e que compreende dois estágios. Em primeiro lugar, a força infinita da luz se opõe à força também infinita das trevas, sem a qual a luz não poderia se manifestar: tal como na *doutrina das cores* de Goethe, “a luz não seria nada, pelo menos nada de manifesto, sem o opaco ao qual se opõe e que a torna visível” (Deleuze, IM, p. 83). Esse combate infinito, portanto, não é concebido na forma de dialética (escola soviética), nem na forma de dualismo (escola francesa), mas, tal como em Goethe⁶⁰,

⁶⁰ Cf. Deleuze, IM, p. 88: “Nos contrastes de branco e de negro ou nas variações do claro-escuro, disser-ia que o branco se obscurece e que o negro se atenua. Como dois graus captados no instante, pontos de acumulação que corresponderiam ao surgimento da cor na teoria de Goethe: o azul como negro clareado, o amarelo como branco escurecido. E, sem dúvida, apesar das tentativas de monocromia e mesmo policromia em Griffith e em Eisenstein, o percussor de um verdadeiro colorismo no cinema foi, sem dúvida, o expressionismo”.

na forma de um *embate de forças*. Assim, na escola alemã, a imagem se divide em duas, segundo o traçado de “uma diagonal ou linha dentada”, isto é, de uma linha quebrada, que representa o esforço da luz para superar os obstáculos impostos pelas trevas, de tal forma que restituir, restabelecer ou reconstituir (*rendre*) a luz supõe, nas palavras de Valéry, “uma lúgubre metade de sombra” (Deleuze, IM, pp. 83-84). Divisão que se estabelece não somente no plano cinematográfico (atualidade), mas que também é “uma matriz de montagem” (virtualidade) da escola alemã:

Trata-se não só de uma divisão da imagem ou do plano, que já se encontra em *Homúculo* [*Homunculus*, 1916], de Rippert, e reencontramos em Lang, em Pabst, mas também uma matriz de montagem, em *A noite de São Silvestre* [*Sylvester*, 1924] de Pick, que opõe a opacidade da espelunca à luminosidade do hotel elegante: ou em *Aurora* [*Sunrise*, 1927], de Murnau, que opõe a cidade luminosa ao pântano (Deleuze, IM, p. 84).

Em segundo lugar, o embate entre as forças infinitas “determina um ponto zero, relativamente ao qual toda luz é um grau finito” (Deleuze, *ibid.*). O movimento intensivo é definido enquanto “graus” de claridade em relação a um ponto zero que é o seu negativo: as trevas, a escuridão, o negro. Assim, o movimento da luz se faz na forma de *queda* da luminosidade (graus de branco) em direção ao seu grau zero (o negro), e vice-versa. Essa queda, na escola de montagem alemã, se reporta tanto ao todo, enquanto ideia geral (virtualidade), quanto ao plano cinematográfico, enquanto movimento concreto de queda (atualidade), ou seja, por um lado é *ideal*, por outro *material*: “A luz tem apenas uma queda ideal, mas o dia, esse tem uma queda real: esta é a aventura da alma individual, tragada por um buraco negro, da qual o expressionismo nos oferecerá exemplos vertiginosos” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze cita vários exemplos: a queda da personagem Margarida no *Fausto* (1926), de Murnau; a queda “do último dos homens, engolido pelo buraco negro das toaletes do grande hotel” em *A última gargalhada* (Murnau, 1924); a queda da personagem Lulu, que tem a vida degradada ao ponto de ter se prostituir para não morrer de fome (o que lhe custará a própria vida) em *A caixa de pandora* (1929), de Pabst. Ainda sob o ponto de vista da atualidade, além da queda, o que também pode ser observado na escola alemã são “nexos concretos de contraste ou de mistura” entre o branco e o negro, entre o claro e o escuro, em suma, entre a luz enquanto “grau” e o seu zero negativo. Assim, encontramos na escola alemã “toda uma série contrastada das linhas brancas e das linhas negras, dos raios de luz e dos raios de sombra: um mundo estriado, listrado (...)” (Deleuze, *ibid.*). Os exemplos são muitos: *O*

gabinete do Doutor Caligari (1920), de Wiene; *Os Nibelungos* (1924) e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang; *Aurora* (1927), de Murnau; entre outros.

Em todos os exemplos do movimento intensivo da luz (o embate entre forças, a queda, os nexos por contraste ou mistura) na escola de montagem alemã, o que está em jogo, segundo Deleuze, é a ruptura com o modelo orgânico da escola americana, mas não da mesma forma como Vertov ou o cartesianismo francês a efetuaram: em vez da dialética imanente à matéria ou da mecânica quantitativa, extensiva e dualista, o que encontramos no expressionismo é a queda na escuridão, a queda em uma “vida pantanosa” que traga todas as coisas na sombra, nas brumas. Trata-se da evocação de uma *vida não orgânica* das coisas: “uma vida terrível que ignora a moderação e os limites do organismo – tal é o primeiro princípio do expressionismo, válido para a Natureza inteira, isto é, para o espírito inconsciente perdido nas trevas, luz que se tornou opaca, *lumen opactum*” (Deleuze, *ibid.*). Daí a recorrência, nos filmes expressionistas, de um animismo próprio aos objetos, que se manifesta nos utensílios domésticos, nos móveis, no teto e nas paredes das casas:

Em todos esses casos não é o mecânico, é o vital como potente germinalidade pré-orgânica, comum ao animado e ao inanimado, a uma matéria que se eleva até à vida e a vida que se espalha por toda a matéria. O animal perdeu o orgânico tanto quanto a matéria ganhou vida. O expressionismo pode reivindicar um cinético puro, é um movimento violento que não respeita nem o contorno nem as determinações mecânicas da horizontal e da vertical; seu percurso é o de uma linha perpetuamente quebrada, onde cada mudança de direção marca a um só tempo a força de um obstáculo e a potência de uma nova impulsão, em suma, a subordinação do extensivo à intensidade (Deleuze, IM, p. 86).

A escola alemã pode reivindicar o *cinético puro* porque, em sua técnica de montagem, o *extensivo se subordina à intensidade*, do mesmo modo que, adotando um exemplo utilizado por Deleuze, o movimento do mercúrio em um termômetro mede *indiretamente* a quantidade intensiva de temperatura, sua elevação e a sua queda. Assim, diferentemente da escola francesa, no expressionismo alemão “os autômatos, os robôs e os títeres não são mais mecanismos que exploram ou majoram uma quantidade de movimento, mas sonâmbulos, zumbis, ou golens que exprimem a intensidade desta vida não orgânica” (Deleuze, IM, p. 86-87). Da mesma forma, a geometria dos cenários, dos espaços, do plano cinematográfico como um todo, também se opõe ao cartesianismo francês. No expressionismo encontramos uma geometria “gótica”, que não opera mais por metrificação, e sim por acumulação ou prolongamento disforme e indefinido das linhas geométricas, prolongamento e acumulação

que se efetuam por meio da *variação de intensidade* da luz em direção às sombras e vice-versa: “As diagonais e contradiagonais tendem a substituir a horizontal e a vertical, o cone substitui o círculo e a esfera, os ângulos agudos e triângulos pontudos substituem as linhas curvas ou retangulares” (Deleuze, IM, p. 87). Em suma, o cinético puro da escola alemã, movimento em que o extensivo atua para exprimir o intensivo, constitui, sob o ponto de vista do todo, da montagem, o *sublime dinâmico* de Kant. Conforme observa Deleuze, Kant, em sua terceira *Crítica*, distinguiu duas espécies de sublime, a saber, o matemático e o dinâmico, o primeiro se remetendo à imensidão e ao desmesurado, o segundo se remetendo ao potente e ao informe: ambos “tinham a propriedade de desfazer a composição orgânica, uma extravasando-a, a outra rompendo-a” (Deleuze, IM, p. 90). Assim, diferentemente da escola francesa, que alcança o sublime por meio do movimento extensivo, a escola alemã o alcança por meio do movimento intensivo:

No sublime matemático a unidade de medida muda tanto que a imaginação não consegue mais compreendê-la, esbarra em seu próprio limite, se aniquila, mas dá lugar a uma faculdade pensante que nos força a conceber o imenso ou o desmesurado. No sublime dinâmico, é a intensidade que se eleva a tal potência, que ofusca ou aniquila nosso ser orgânico, enche-o de terror, mas suscita uma faculdade pensante através da qual sentimo-nos superiores ao que nos aniquila, para descobrirmos em nós um espírito supraorgânico que domina toda a vida inorgânica das coisas: então não temos mais medo, sabemos que nossa “destinação” é propriamente invencível (Deleuze, IM, p. 90).

Como movimento final, a montagem expressionista alemã opera também uma *ascensão*, que parte da dinâmica intensiva da luz presente na atualidade concreta e terrível da vida inorgânica das coisas (plano cinematográfico), em direção à sublimidade dinâmica presente na virtualidade ideal de um mundo espiritual supraorgânico. Essa ascensão, por sua vez, realiza uma espécie de redenção do horror presente na vida inorgânica por meio do fogo – o que, na *doutrina das cores*, de Goethe, corresponde à “redenção” operada pelo vermelho: “segundo Goethe, o vermelho flamejante não é apenas a cor terrível em que queimamos, mas a cor mais nobre, que contém todas as outras e engendra uma harmonia superior do círculo cromático inteiro” (Deleuze, IM, p. 90). Do ponto de vista da montagem, a ascensão pelo fogo libera a parte divina que se encontra em nós mesmos, realizando, de forma ideal ou sublime, o movimento intensivo das trevas em direção à luz, que responde ao movimento (também ideal e sublime) de queda em direção às trevas. Do ponto de vista do plano cinematográfico, a redenção pelo fogo ou pelo sacrifício, responde a queda na terrível vida inorgânica das coisas.

Em suma, na escola de montagem alemã, os movimentos intensivos de queda e ascensão marcam os desenvolvimentos tanto do intervalo (atualidade) quanto da imensidade entre o passado e o futuro (virtualidade).

Neste capítulo, percorremos o caminho traçado pelas quatro escolas clássicas de montagem, que, partindo do modelo orgânico americano, deságua seja na dialética (sublime) soviética, seja na sublimidade francesa ou alemã. Se esse caminho traçado pelo cinema clássico não pode ser tomado como progresso, é porque o que foi se desenrolando, com o passar do tempo, era algo que já estava virtualmente contido na própria imagem-movimento, de modo que cada escola de montagem supunha ou continha (mesmo que virtualmente) os desenvolvimentos da outra: “seria tolice dizer que uma dessas práticas teóricas é melhor que a outra, ou representa um progresso (os progressos técnicos se deram em cada uma dessas direções e as supõem, em vez de determinar)” (Deleuze, IM, p. 92). Por sua vez, a análise deleuzeana dos três níveis bergsonianos forneceu ampla visão das mudanças que permitiram a passagem do cinema primordial para o cinema clássico. Nesse ponto, Deleuze se volta para o estudo detalhado da imagem-movimento (ou do plano cinematográfico) em si mesma, de como ela se desenvolveu durante o período clássico do cinema, seus tipos, classificações, etc. Aqui, entramos no segundo comentário de Deleuze a Bergson, que analisa a imagem-movimento em sua dupla face. Esse segundo comentário, se inicia com a exposição deleuzeana da metafísica das imagens presentes no primeiro capítulo de *Matéria e memória* que, na sequência, é transposta para o âmbito cinematográfico.

CAPÍTULO IV

IMAGEM-AÇÃO: ANÁLISE IMANENTE DO MODELO CINEMATOGRAFICO DE HOLLYWOOD

“A utilização da montagem pode ser ‘invisível’; é o caso mais frequente no filme americano clássico anterior à guerra. O único objetivo da divisão em planos é analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que faz com que essa análise passe despercebida; a mente 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”

André Bazin

Deleuze constrói, no primeiro tomo de seus livros sobre cinema, uma extensa classificação das imagens-movimento. Ele toma como modelo a metafísica da matéria e da imagem expostas por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória*. Torna-se aqui novamente necessário ressaltar que Deleuze tem em vista o *modelo* de relações proposto por Bergson, e não a *assunção*, em toda a sua extensão ontológica, das teses bergsonianas. É importante ter em mente que se trata, o tempo todo, somente de cinema, de relações entre imagens fílmicas. Partindo da metafísica de Bergson, Deleuze nos fornece, sem dúvida, uma ontologia das imagens cinematográficas, mas uma ontologia estrita, voltada para uma forma de arte específica, e que não deve ser remetida a uma ontologia em geral. Assim, se a metafísica bergsoniana por vezes nos parece implausível, é preciso questionar-se imediatamente, se do ponto de vista cinematográfico ou do ponto de vista das relações imanentes entre as imagens cinematográficas, essas mesmas teses não poderiam se transformar em um modelo de análise, em especial, de análise imanente.

Dentre três principais variações da imagem-movimento analisadas por Deleuze, a saber, a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação, é a última modalidade que mais nos interessa, na medida em que se transformou no modelo hegemônico de produção cinematográfica, tanto no período clássico quanto no moderno. A imagem-ação tem por origem a concepção *realista naturalista* em cinema, forjada pela indústria hollywoodiana, que

tem no cinema de D. W. Griffith seu modelo seminal. Levando o exposto em consideração, passemos à leitura deleuzeana das teses expostas por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, para, na sequência, compreendermos como Deleuze transporta para o âmbito do cinema o mesmo *modelo de relações*.

4.1 A teoria das imagens e o sistema sensório-motor em Bergson

Para Deleuze, a metafísica bergsoniana responde a uma “crise da psicologia” de finais do século XIX, quando não se sustentava mais o ponto de vista que localizava na consciência as imagens e no espaço os movimentos: “Na consciência só haveria imagens, qualitativas, inextensas. No espaço só haveria movimentos, extensos, quantitativos. Mas como passar de uma ordem à outra?” (Deleuze, IM, p. 95 – Trad. parcialmente modificada). Ou seja, como explicar que movimentos no espaço produzam imagens na consciência (percepção), e que imagens na consciência provoquem movimentos no espaço (ação voluntária)? O cérebro, ou o sistema nervoso, enquanto complexos corporais (materiais), não explicam, por meio de sua mera função biológica, a *mudança de natureza ontológica* que se opera na passagem dos movimentos no espaço às imagens na consciência e vice-versa: “O que parecia sem saída, afinal, era o confronto do materialismo com o idealismo, um querendo reconstruir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro a ordem do universo com puras imagens na consciência” (Deleuze, *ibid.*). A solução elencada por Bergson, para a superação dessa dicotomia, começa⁶¹ pelo delineamento de uma concepção bastante peculiar da imagem, conforme podemos constatar já no prefácio de *Matéria e memória*:

O objeto de nosso primeiro capítulo é mostrar que idealismo e realismo são duas teses igualmente excessivas, que é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações mas que seria de uma natureza diferente delas. A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. Essa concepção da matéria é pura e simplesmente a do senso comum (Bergson, 1999, pp. 1-2)⁶².

⁶¹ Afirma-se aqui que a solução proposta por Bergson *se inicia* com uma teoria das imagens porque, a essa teoria (que tematiza a matéria), é preciso acrescentar outra: a que trata do espírito ou da memória. Essas duas teorias compõem o itinerário proposto por Bergson em seu livro de 1896.

⁶² Assim, por fazerem parte desse conjunto de imagens, tanto o cérebro quanto o sistema nervoso não poderiam fornecer a solução para a superação da dicotomia entre imagens e movimentos: “Os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no

Na mesma época, além das ideias de Bergson, outro projeto filosófico oferecia um ponto de vista diferente para a superação da “crise da psicologia”: a fenomenologia de Husserl. Cada autor partiu de um princípio distinto: para Husserl, “toda consciência é consciência de alguma coisa”; para Bergson, ao contrário, “toda consciência é alguma coisa”, ou seja, toda consciência não só está imersa como também deriva do fluxo material cosmológico (Deleuze, IM, p. 95). Confrontando os dois projetos, Deleuze afirma que somente a filosofia bergsoniana conseguiu superar a dicotomia entre a imagem e o movimento. O projeto filosófico iniciado por Husserl se erigiu a partir da centralidade de uma consciência intencional, que irradiava a partir de si a constituição de um horizonte fenomenológico. Assim, o papel (mesmo que passivo) exercido pela “percepção natural” na *constituição* deste horizonte tornou-se indispensável ao projeto da fenomenologia – tanto em Husserl, como em Sartre ou Merleau-Ponty⁶³.

Em *Matéria e memória*, Bergson remodela o papel da “percepção natural”, concebendo-a como atividade *subtrativa* e não como atividade *constitutiva* do mundo material. Ele subverte a concepção kantiana, tão cara à tradição filosófica moderna, da subjetividade enquanto polo de constituição da objetividade, da qual a tradição fenomenológica pode ser considerada uma herdeira. Contudo, essa subversão não é operada em *Matéria e memória* da mesma forma que ela ocorre, por exemplo, na tradição marxista. O materialismo histórico, a grosso modo, operou uma *inversão* do polo de determinação, passando-o para lado da objetividade, entendida enquanto complexo material e espiritual/cultural (infraestrutura e superestrutura). Bergson, por sua vez, não parte de um ponto de vista dialético e sim *genético*. Ele erige um sistema cosmológico e metafísico em

cérebro são imagens também. Para que essa imagem que chamo de estímulo cerebral engendrasse as imagens exteriores, seria preciso que ela as contivesse de uma maneira ou outra, e que a representação do universo material inteiro estivesse implicada na deste movimento molecular. Ora, bastaria enunciar semelhante proposição para perceber seu absurdo (...). Fazer do cérebro a condição da imagem total é verdadeiramente contradizer a si mesmo, já que o cérebro, por hipótese, é uma parte dessa imagem. Nem os nervos nem os centros nervosos podem portanto condicionar a imagem do universo” (Bergson, 1999, pp. 13-14).

⁶³ “O que a fenomenologia erige em norma é a própria ‘percepção natural’ e suas condições. Ora, tais condições são coordenadas existenciais que definem uma ‘ancoragem’ do sujeito percipiente no mundo, um estar no mundo, uma abertura para o mundo que vai se exprimir no célebre ‘toda consciência é consciência de alguma coisa’... Consequentemente, o movimento percebido ou realizado deve ser compreendido, evidentemente, não no sentido de uma forma inteligível (ideia) que se atualizaria numa matéria, mas de uma forma sensível (*Gestalt*) que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação” (Deleuze, IM, p. 96). Embora o comentário de Deleuze se dirija à *Fenomenologia da Percepção* (1945) de Merleau-Ponty, a crítica poderia ser estendida a toda tradição fenomenológica.

que o movimento imanente à própria matéria (em seus aspectos físico, químico e biológico) produz ou gera *centros de percepção*, isto é, produz individualidades percipientes⁶⁴. Na mesma época, não por coincidência, surgia o cinema que também “iria fornecer sua própria evidência de uma imagem-movimento” (Deleuze, IM, p. 96). É justamente *o encontro involuntário* entre a concepção metafísica das imagens, descrita em *Matéria e memória*, com as características imanentes à imagem cinematográfica, que pautará a análise deleuzeana da natureza ontológica das imagens-movimento. Trata-se, portanto, de uma *transposição*, operada por Deleuze, de um conjunto de relações (metafísicas) referentes à matéria (segundo a visão de Bergson), para o âmbito cinematográfico. Mas, para esse intento, Deleuze precisará, diversas vezes, contrariar o próprio Bergson. Nesse ponto, vale a pena nos determos na teoria das imagens, do movimento e da percepção exposta por Bergson no início do primeiro capítulo de *Matéria e memória*:

Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. (...) No entanto há uma [imagem] que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo. Examinando as condições em que essas afecções se produzem: descubro que vêm sempre se intercalar entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar, como se elas devessem exercer uma influência maldeterminada sobre o procedimento final (Bergson, 1999, pp. 11-12).

O corpo, portanto, é uma *imagem especial* dentre as muitas que compõem o universo material, visto que fornece afecções. Essa imagem especial emerge no seio das outras imagens que compõem o universo, na qualidade de centro ou individualidade percipiente, em que se verifica a capacidade de receber movimentos das “imagens exteriores” e devolver ao exterior novos movimentos em forma de ações. Essa seria, justamente, a função primordial do cérebro e do sistema nervoso: atuar no hiato entre um movimento recebido e “decidir” (mesmo que involuntariamente) a respeito de um movimento a ser realizado, ou a ser evitado, etc⁶⁵.

⁶⁴ Deliberadamente não utilizamos a palavra “sujeito” para designar essas individualidades percipientes. Trata-se aqui, no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, de uma estrutura perceptiva que está *aquém* da atividade espiritual propriamente dita, embora a consciência atue vez ou outra, sempre de forma periférica. A subjetividade, enquanto atividade espiritual, só será tematizada por Bergson quando se ele volta para a atividade da memória, tema do segundo e do terceiro capítulos de *Matéria e memória*.

⁶⁵ “Em outras palavras, o cérebro nos parece um instrumento de análise com relação ao movimento recolhido e um instrumento de seleção com relação ao movimento executado. Mas, num caso como no outro, seu papel limita-se a transmitir e a repartir movimento. E, tanto nos centros superiores do córtex quanto na medula, os

Enquanto complexo que engloba os sentidos (o cérebro e o sistema nervoso), a função da *percepção natural* seria a de simplesmente *selecionar* alguns poucos estímulos dentre a variedade infinita de estímulos recebidos do fluxo material. É por isso que, para Bergson, a atividade da percepção natural é *subtrativa* e não *constitutiva*: ela seleciona no fluxo material de imagens aquilo que lhe é mais útil, aquilo do qual mais vantagem poderia obter⁶⁶.

Em *A Evolução Criadora* (1907), como já observamos, Bergson conferia ao aparelho cinematográfico a mesma função que exerce a percepção natural: subtrair, por meio de um centro de ancoragem, imagens estáticas ou cortes imóveis de uma realidade material que está em constante mudança, em constante movimento. O cinema, para Bergson (mas não para Deleuze), também operaria por meio de um centro de ancoragem, a própria câmera, cuja função é semelhante à que o cérebro e o sistema nervoso possuem enquanto centro percipiente. A matéria em si mesma constitui para Bergson “um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam designáveis” (Deleuze, IM, p. 97), da qual tanto a percepção natural quanto a imagem cinematográfica *operariam cortes imóveis*. Porém, como observado, Deleuze contraria a avaliação de Bergson em *A Evolução Criadora*, e afirma, justamente, que as imagens cinematográficas, sobretudo após o advento do cinema clássico, passam a nos oferecer uma imagem-movimento que remonta ao estado de coisas acentrado da ‘matéria em si mesma’, tal como o próprio Bergson a teria concebido no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, distanciando-se, portanto, da operação subtrativa realizada pela 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. (...) Mesmo através da sua crítica ao cinema, Bergson estaria no mesmo plano que ele, e muito mais ainda do que imagina” (Deleuze, IM, p. 97-98)⁶⁷. Deleuze define esse estado acentrado de coisas, onde

elementos nervosos não trabalham com vistas ao conhecimento: apenas esboçam de repente uma pluralidade de ações possíveis, ou organizam uma delas” (Bergson, 1999, p. 27).

⁶⁶ Deleuze esclarece esse ponto: “sendo o cérebro uma ‘imagem’ entre outras imagens, ou sendo o que assegura certos movimentos entre outros movimentos, *não pode* haver diferença de natureza entre a faculdade do cérebro dita perceptiva e as funções reflexas da medula. Portanto, o cérebro não fabrica representações, mas somente complica a relação entre um movimento recolhido (excitação) e um movimento executado (resposta). Entre os dois, o cérebro estabelece um intervalo, um desvio, seja porque ele divide ao infinito o movimento recebido, seja porque ele o prolonga em uma pluralidade de reações possíveis” (Deleuze, B, p. 18-19).

⁶⁷ Cf. Vasconcellos, 2006, p. 86-87: “Não obstante, Deleuze afirma que o cinema NÃO tem, de modo algum, como modelo, a percepção natural. Isso significa que a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos, levam-no sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas. Ou seja, o cinema extrapola o centro fixo e o quadro estático característico da percepção natural, fazendo-a fugir dos centros determinados e sobrar para os lados, fugindo, do quadro imóvel. Entretanto, Deleuze nos aponta que é no

imagens-movimento constantemente reagem umas sobre as outras, como um *plano de imanência*: “Nesse plano a imagem existe em si. Esse em-si da imagem é a matéria (...)” (Deleuze, IM, p. 99). Em suma: um plano de imanência que conjuga a unidade e a identidade entre matéria, movimento e imagem. Contrariamente à letra de Bergson⁶⁸, Deleuze compreende essa unidade enquanto um *conjunto infinito*, isto é, enquanto um conjunto aberto, em constante mudança, que compõe um *corte móvel* do todo da duração:

É 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, a todos atravessa, embaralha, e os submete à condição que os impede de serem absolutamente fechados. Portanto, ele é um corte; mas apesar de certas ambiguidades de terminologia de Bergson, não se trata de um corte imóvel e instantâneo, mas de um corte móvel, um corte ou perspectiva temporal. (...) Há aqui um extraordinário avanço de Bergson: é o universo como cinema em si, um metacinema e que implica sobre o próprio cinema uma visão completamente diferente daquela que Bergson propunha em sua crítica explícita (Deleuze, IM, pp. 99-100).

Sob essa perspectiva, Deleuze avança em sua caracterização das imagens-movimento ‘em si mesmas’, isto é, tal como elas teriam sido descritas no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, e passa a afirmar que esse plano de imanência é inteiramente luz: “O conjunto dos movimentos, das ações e reações é luz que se difunde, que se propaga (...). A identidade da imagem e do movimento tem por motivo a identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz” (Deleuze, IM, pp. 100-101)⁶⁹. Aqui, novamente,

‘diálogo’ entre essa dupla face da percepção, isto é, da complementariedade entre percepção objetiva e percepção subjetiva que emergem as três variações da imagem-movimento, desde que reportadas a um centro de indeterminação”. Assim, seguindo Vasconcellos (mas indo um pouco além), afirmamos que o que migra do primeiro capítulo de *Matéria e memória*, para a análise da imagem-movimento proposta por Deleuze, são *somente as relações* entre as imagens e não as consequências epistemológicas (e ontológicas) dessas relações. Essas relações compõem justamente aquilo que, na passagem acima, Vasconcellos denominou “diálogo”. No primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, essas relações são metafísicas e compõem uma *ontologia geral* da matéria, enquanto no primeiro tomo dos livros de Deleuze sobre cinema, elas compõem uma ontologia da imagem-movimento cinematográfica, e, portanto, uma *ontologia restrita*.

⁶⁸ É o próprio Deleuze quem aponta essa divergência: “Com esta noção de plano de imanência e as características que lhe atribuímos, parece que nos afastamos de Bergson. No entanto, acreditamos ser-lhe fiéis. É verdade que acontece de Bergson apresentar o plano de matéria como um ‘corte instantâneo’ do devir (...). Mas isso se dá por razões de comodidade da exposição. Porque, como o próprio Bergson já lembra e lembrará mais tarde ainda mais precisamente (...), é um plano onde sempre surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no devir. Ele comporta tempo, então. Ele tem tempo como variável do movimento. Ainda mais, o próprio plano é imóvel, afirma Bergson. Com efeito, a cada conjunto de movimentos que exprime uma mudança corresponderá uma representação do plano. A ideia de blocos de espaço-tempo não é assim, em absoluto, contrária à tese de Bergson” (Deleuze, IM, p. 99 – nota de rodapé nº 11 – os grifos são meus).

⁶⁹ É importante observar que Deleuze não utiliza a expressão imagem-movimento para falar somente da imagem cinematográfica clássica. Por vezes, ele estende essa qualificação tanto a “matéria movente” (conjunção de matéria e movimento) quanto a “matéria luz”. Tornou-se então necessário distinguir esses dois

Deleuze contraria a letra de Bergson: trata-se da análise empreendida em *Duração e Simultaneidade* (1922), a respeito da *teoria da relatividade restrita* de Albert Einstein, em que Bergson recrimina o físico por ter subordinado, em sua teoria, a duração real ao movimento da luz, criando assim uma noção de tempo fictícia, que só pode ser expressa por meio de equações matemáticas. Da mesma forma, ao tomar o movimento da luz como referência, Einstein teria subordinado o tempo ao espaço, criando um bloco de espaço-tempo fictício, em que o tempo figuraria simplesmente como uma quarta dimensão do espaço⁷⁰. A respeito dessa contrariedade, Deleuze afirma que o problema discutido em *Duração e Simultaneidade* era outro, e dizia respeito não à recusa de Bergson aos blocos de espaço e tempo e a identidade entre tempo e movimento da luz (tal como poderíamos encontrar na teoria da relatividade restrita de Einstein), mas sim em saber se a afirmação desses blocos de espaço e tempo impediriam a existência de um tempo universal único, concebido enquanto devir ou duração: “Bergson nunca pensou que a teoria da relatividade fosse falsa, mas apenas que ela não tinha o poder de construir a filosofia do tempo real que lhe devia corresponder” (Deleuze, IM, p. 101 – nota de rodapé nº 14). Trata-se aqui, segundo Deleuze, mais de uma divergência metafísica do que uma divergência epistemológica. Assim, mesmo à revelia da letra de Bergson, Deleuze compreende a teoria das imagens expostas no primeiro capítulo de *Matéria e memória* como um plano de imanência em que a imagem se iguala ao movimento da mesma forma em que *a matéria se iguala a luz*, formando assim blocos de espaço-tempo ou figuras de luz:

Na imagem-movimento ainda não há corpos ou linhas rígidas, mas nada além de linhas ou figuras de luz. Os blocos de espaço-tempo são tais figuras. São imagens em si. Se elas não aparecem para alguém, isto é, para um olho, é porque a luz ainda não se refletiu nem rebateu e, “propagando-se sempre, jamais é revelada”. Em outras palavras, o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas (Deleuze, IM, p. 101).

O olho está nas coisas, isto é, está imerso no fluxo irrefreável da própria matéria-luz que é uma imagem-movimento ‘em si mesma’. Para que essa imagem se revele, para que ela

sentidos da imagem-movimento no corpo do texto. Assim todas as vezes que nos referimos à “imagem-movimento em si mesma”, estaremos no referindo ao sentido mais amplo e metafísico da expressão, que engloba a matéria-movente e a matéria-luz de matriz bergsonianas. Existe, porém, uma versão cinematográfica da “imagem-movimento em si mesma”: trata-se da imagem-percepção quando não vinculada a um sistema sensorio-motor, como veremos logo a frente. Para esse caso específico, sempre observaremos que se trata da versão cinematográfica da “imagem-movimento em si mesma”.

⁷⁰ Para uma exposição detalhada da crítica de Bergson à concepção temporal e a teoria restrita da relatividade de Einstein cf. Monteiro, 2008, p. 43-73.

apareça a um sujeito, é preciso que ela se rebata, se reflita ou se detenha: ou seja, é necessário que ela se reflita em uma consciência. Assim, a imagem-movimento só se revela quando encontra um obstáculo que se interpõe ao seu fluxo contínuo: “Há aí uma ruptura com toda a tradição filosófica, que antes situava a luz do lado do espírito, e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade” (Deleuze, IM, p. 102). A fenomenologia, segundo Deleuze, permanecia de certa forma presa a essa tradição: “simplesmente em vez de fazer da luz uma luz interior, abria-a para o exterior, um pouco como se a intencionalidade da consciência fosse o raio de uma lâmpada elétrica” (Deleuze, *ibid.*). Bergson claramente opera uma subversão desse modelo fenomenológico. No primeiro capítulo de *Matéria e memória*, a consciência surge imersa entre as coisas, imersa no fluxo de imagens, e se confunde com a imagem-luz. Porém, essa consciência imersa no fluxo da matéria-luz é uma consciência de *direito* e não de *fato*: Deleuze encontra aí justamente aquela consciência pré-individual, aquele campo transcendental a-subjetivo que permeou toda a sua construção teórica, de *Empirismo e Subjetividade* (1953) à *A Imanência uma vida...* (1995), e que nos livros sobre cinema aparece como um *plano de imanência*:

Mas trata-se de uma consciência de direito, difusa em toda a parte e que não se revela, trata-se realmente de uma fotografia já batida e tirada em todas as coisas e para todos os pontos, mas “translúcida”. Se posteriormente uma consciência vem a se constituir de fato no universo, neste ou naquele lugar no plano de imanência, é porque imagens muito especiais terão aparado ou refletido a luz e terão fornecido a tela negra que faltava à placa. Em suma, não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens ou a luz que é consciência, imanente à matéria. Quanto à nossa consciência de fato, será apenas a opacidade sem a qual a luz, “se propagando sempre, jamais tivesse sido revelada” (Deleuze, *ibid.*).

Assim, existem *imagens especiais*, imersas no fluxo contínuo da matéria, nas quais a matéria-luz ou as imagens-movimento se rebatem, se detêm ou se refletem, deixando revelar uma parte de seu fluxo contínuo. A imagem-movimento não se revelaria se não se chocasse com esses obstáculos, com essas imagens especiais. Em si mesmas, as imagens-movimento (ou a matéria-luz) fluiriam indefinidamente: “Do plano de imanência ou plano de matéria podemos, portanto, dizer que ele é: conjunto de imagens-movimento; coleção de linhas ou figuras de luz; série de blocos de espaço-tempo” (Deleuze, IM, p. 103). A questão que se apresenta a partir de então é saber *como se formam essas imagens especiais* no seio da matéria-luz, no fluxo contínuo das imagens-movimento ‘em si mesmas’. Eis a resposta de Deleuze:

O que pode acontecer então é o seguinte: em pontos quaisquer do plano aparece um *intervalo* [*intervale*], um desvio [*ecart*] entre ação e reação. É o que basta para Bergson: movimentos e intervalos entre movimentos que servirão de unidades (é exatamente o que também exigirá Dziga Vertov em sua concepção materialista do cinema). É evidente que esse fenômeno de intervalo só é possível na medida que o plano de matéria comporta tempo. Para Bergson, o desvio, o intervalo, bastará para definir um tipo de imagem entre os outros, mas um tipo muito particular: imagens ou matérias vivas (Deleuze, IM, p. 103-104).

Nota-se, portanto, que as *imagens especiais* não são estáticas (não são simples obstáculos), mas compõem um desvio (*ecart*) ou um intervalo (*intervelle*) do e no próprio fluxo material contínuo. *As matérias vivas são ainda imagem-movimento*, também estão em constante mudança, também possuem a sua duração particular e, dessa forma, também participam da duração universal. Mas elas são imagens-movimento em um sentido especial porque, diferentemente das outras imagens, elas não agem e reagem em todas as suas partes, mas “recebem ações apenas em uma face ou em certas partes” e “executam reações por meio de e através de outras partes” (Deleuze, IM, p. 104). Esse sistema, que compõe um intervalo ou um desvio, é comum tanto aos seres unicelulares mais primitivos quanto aos mamíferos mais desenvolvidos: o isolamento ou desvio do fluxo material é operado somente em razão de uma reação porvir: “Trata-se de uma operação que consiste exatamente num *enquadramento*: certas ações sofridas são isoladas pelo quadro e conseqüentemente, como veremos, serão adiantadas, antecipadas” (Deleuze, *ibid.*).

O que é específico das imagens especiais, as ‘matérias vivas’, é compor um sistema de estímulo e reação, em que, para cada estímulo (imagem) recebido, uma reação prepara-se para ser executada. Ocorre, porém, que nos organismos mais desenvolvidos, essas reações não se encadeiam imediatamente ao estímulo sofrido: “São reações retardadas, que têm tempo de selecionar seus elementos, de organizá-los ou de integrá-los num movimento novo, impossível de ser concluído através do mero prolongamento da excitação recebida” (Deleuze, *ibid.*). A esse tipo de *reação retardada*, que acarreta um novo movimento em função do desvio ou do intervalo operado por uma imagem-especial, Deleuze denominará simplesmente *ação*. Por seu turno, as imagens especiais ou imagens vivas, na medida em que operam esse intervalo ou desvio, compõem para Deleuze *centros de indeterminação* “que se formam no universo acentrado das imagens-movimento” (Deleuze, IM, p. 105). Mas, há ainda o aspecto luminoso da matéria fluente que se revela por meio do desvio ou do intervalo, isto é, por meio desse “obstáculo móvel” que é a matéria viva, capaz de isolar ou subtrair parte desse fluxo.

Trata-se antes de uma opacidade inerente à matéria-viva ou à imagem especial, na qual parte da matéria-luz se reflete. Deleuze denomina *percepção* “a imagem refletida por uma imagem-viva” (Deleuze, *ibid.*). Observe-se que, apesar do vocabulário físico/biológico/metafísico, Deleuze se mantém aferrado ao jogo entre o atual e o virtual: a imagem-refletida ou *imagem-percepção* preconiza a ação das coisas sobre um centro de indeterminação (atualidade), transmutando-se (pela intervenção desse centro, desse desvio) em uma re-ação *retardada*, isto é, em uma ação virtual (uma *imagem-ação*, como veremos mais adiante). Com o surgimento dessas matérias vivas ou imagens especiais, passa a existir um duplo regime de interação entre as imagens-movimento ‘em si mesmas’ ou matéria-luz:

E esses dois aspectos são estritamente complementares: a imagem especial, a imagem viva é indissolúvelmente centro de indeterminação ou tela negra. Daí resulta uma consequência essencial: *a existência de um sistema duplo, de um regime duplo de referência das imagens*. Há, inicialmente, um sistema em que cada imagem varia para ela mesma e todas as imagens agem e reagem umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. Mas a ele se acrescenta 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, *ibid.*).

No seio do primeiro regime de imagens surge um segundo que se define como um centro de indeterminação (um desvio, um intervalo, etc.)⁷¹. Da mesma forma que a atualidade é uma face da virtualidade e vice-versa, o obstáculo também é matéria-movente, também é imagem-movimento, que emerge no plano de imanência enquanto desvio ou intervalo desse mesmo fluxo, desse mesmo movimento, da própria mudança: em suma, *um centro de indeterminação é a atualidade de uma virtualidade*. É justamente sob esse aspecto que a imagem cinematográfica se distancia da percepção natural: ela não opera uma *simples seleção de imagens*, tal qual uma câmera fotográfica, que fornece uma imagem estática do fluxo real. Para Deleuze, ao contrário, a imagem cinematográfica identifica-se com esses centros moveis de indeterminação, com essas “matérias-vivas”, com essa consciência apenas de direito que se forma no plano de imanência e que permitem a emergência da virtualidade na atualidade e vice-versa, por meio de um *encadeamento sensório-motor*; isto é, uma percepção que se desdobra em uma ação, ou, como veremos adiante, uma situação (um contexto, um meio

⁷¹ Segundo Deleuze o primeiro regime pode ser remetido à “sopa pré-biótica” que compunha o estado caótico e de temperaturas muito elevadas (estado efusivo) do planeta Terra antes do aparecimento dos primeiros seres vivos e dos primeiros sólidos. Esse aparecimento, que estabeleceu um segundo regime de imagens (imagens-vivas), só foi possível depois que a terra deixou de ser muito quente: “Seria preciso, portanto, conceber um resfriamento do plano de imanência, correlativo às primeiras opacidades, das primeiras telas que constituíram obstáculos à difusão da luz” (Deleuze, IM, p. 106).

circundante) que desencadeia uma re-ação:

Não se pense, porém, que a operação inteira consista unicamente numa subtração. Há outra coisa também. Quando o universo das imagens-movimento é reportado a uma dessas imagens especiais que nele forma um centro, o universo se encurva e se organiza circundando-a. Continuamos indo do mundo ao centro mas o mundo adquiriu uma curvatura, tornou-se periferia, ele forma um horizonte. Ainda estamos na imagem-percepção, mas também já entramos na imagem-ação. Com efeito, a percepção é apenas um dos lados do desvio, sendo a ação o outro. O que chamamos propriamente de ação é reação retardada do centro de indeterminação. Ora, tal centro só é capaz de agir nesse sentido, isso é, de organizar uma resposta imprevista porque percebe que recebeu a excitação em uma face privilegiada, eliminando o resto. O que nos leva a lembrar que toda percepção é sensório-motora (...). Se o mundo se encurva em torno do centro perceptivo já é então do ponto de vista da ação, da qual a percepção é inseparável (Deleuze, IM, p. 107-108).

Para Deleuze, diferentemente do juízo de Bergson em *A Evolução criadora*, o cinema não opera um corte imóvel da temporalidade. O cinema se difere da simples percepção natural que atua *somente* operando uma subtração ou seleção de imagens. Para além da subtração ou da seleção, as imagens-movimento se reportam aos centros de indeterminação mais em função de uma ação que se prepara do que em função de uma percepção que se realiza. Se as imagens-movimento, quando reportadas a um centro de indeterminação, tornam-se uma *imagem-percepção*, essa imagem, por sua vez, se remete a uma ação em vias de se realizar, já presente virtualmente na atualidade: uma vez que é um desvio ou intervalo, o centro de indeterminação já antecipa ou prepara uma ação vindoura, isto é, uma *imagem-ação*: “O que chamamos propriamente de ação é a reação retardada do centro de indeterminação” (Deleuze, *ibid.*). Ou seja, é estímulo e reação, percepção que engendra uma ação indeterminada (ainda em vias de se desenrolar), etc. Trata-se da constituição de uma *relação sensório-motora*, que articula uma ação virtual já presente na percepção atual: “Passa-se insensivelmente da percepção à ação. A operação considerada não é mais a eliminação, a seleção ou o enquadramento, mas o encurvamento do universo, do qual resultam ao mesmo tempo a ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas” (Deleuze, IM, p. 108).

Existe ainda a *afecção* que é modo próprio pelo qual a matéria viva se auto-experimenta ou se auto-percebe: “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” (Deleuze, IM, p. 109). A afecção diz respeito à intensidade acumulada que marca o intervalo entre uma percepção e uma ação ainda não executada, e que remete mais a uma tendência motriz do que a uma ação

propriamente dita. Existe, segundo o Deleuze leitor de Bergson, uma parcela dos movimentos exteriores que absorvemos, de modo tal que eles não se transformam nem em objetos de percepção, nem em atos do sujeito: “Nessas condições, quando nossa face receptiva absorve um movimento em vez de o refletir, nossa atividade não pode mais responder senão por uma ‘tendência’, um ‘esforço’, que substituem a ação, ação que se tornou momentânea ou localmente impossível” (Deleuze, *ibid.*). A afecção se apresenta como expressão de um movimento intensivo interno ao centro de indeterminação, que marca o intervalo entre uma percepção e uma ação, e que remete sempre à atualidade. Em suma, a afecção é a atualidade enquanto intensidade que dura, expressão do movimento enquanto intensidade, e, dessa maneira, reestabelece o nexos entre a percepção e a ação, uma vez que é expressão do movimento em geral: entre o movimento recebido e o executado existe a afecção “que reestabelece o nexos; mas, precisamente, na afecção o movimento deixa de ser translação para tornar-se movimento de expressão, isto é, qualidade, simples tendência que agita um elemento imóvel” (Deleuze, IM, p. 110). A essa imagem que expressa os movimentos intensivos internos ao centro de indeterminação, Deleuze denomina *imagem-afecção*.

Expomos acima o modelo que Deleuze retira do primeiro capítulo de *Matéria e memória* e que será agora transposto para o mundo das imagens cinematográficas. É importante notar que todas as retificações, alterações e falsificações da teoria bergsoniana operadas por Deleuze já tinham em vista essa transposição. Este é mais um indício de que, nos livros sobre cinema, Deleuze trata a teoria bergsoniana como modelo para uma análise imanente das relações entre imagens no cinema, e não como uma ontologia geral, do qual o cinema seria somente um caso específico.

4.2 O sistema sensório-motor cinematográfico

Ao transpormos o esquema metafísico/epistemológico do primeiro capítulo de *Matéria e memória* para o âmbito cinematográfico, podemos distinguir, segundo Deleuze, três principais tipos de imagens: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Tanto a imagem-movimento ‘em si mesma’ quanto a imagem cinematográfica clássica, tendo em vista que se remetem a uma imagem especial ou a um centro eventual (imagens vivas ou plano cinematográfico), não são “nada mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção” (Deleuze, *ibid.*). O

cinema clássico se desenvolveu a partir da determinação operada pelo plano cinematográfico: uma determinação do estado acentrado de coisas, por meio da articulação operada por um centro de indeterminação (um centro movente, maleável, mutante: o próprio plano cinematográfico), que agencia, através da montagem, imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação, culminando na conformação de um sistema sensório-motor:

Um filme nunca é feito com uma única espécie de imagem: por isso, chama-se precisamente de montagem a combinação das três variedades. A montagem (num de seus aspectos) é o agenciamento das imagens-movimento, portanto, o interagenciamento das imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. Um filme, pelo menos em suas características mais simples, ainda apresenta sempre a predominância de um tipo de imagem, podendo-se falar de uma montagem ativa, perceptiva ou afetiva de acordo com o tipo predominante (Deleuze, IM, p. 116).

Para cada tipo de imagem, além da montagem correspondente, é possível atribuir um *plano espacial* determinado: “O plano de conjunto seria sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio, uma imagem-ação, o primeiro plano, uma imagem afecção” (Deleuze, *ibid.*). Essa atribuição, contudo, não possui caráter absoluto e sim relativo, isto é, sugere mais uma tendência do que para uma classificação fixa⁷². Na medida, porém, que o aspecto espacial do plano se submete ao seu aspecto temporal, Deleuze afirma, na esteira de Eisenstein, que cada um desses planos, cada uma dessas imagens, configuram um ponto de vista sobre o todo do filme, isto é, “uma maneira de captar esse todo, que se torna afetivo no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto, cada um desses planos deixando de ser espacial para tornar-se, ele próprio, uma ‘leitura’ do filme inteiro” (Deleuze, IM, p. 116-117). Portanto, o plano cinematográfico, ao articular o aspecto espacial relativo (distâncias-câmera escalares) com o aspecto temporal absoluto (montagem), dá a ver, *indiretamente* (isto é, por meio da *determinação do movimento*), o todo do filme: um todo que é *sempre aberto*, que *não* se refere, portanto, ao conjunto das imagens que compõem o filme, mas sim à mudança, à

⁷² Reproduzimos aqui a classificação dos planos em escala espacial realizada por Ismail Xavier (2005, p. 27-28), ressaltando a observação do autor de que “conforme a fonte, esta classificação de planos modifica-se, não havendo regras rígidas para a delimitação entre um tipo e outro”. Segue a classificação. 1) Plano Geral: “em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação”. 2) Plano Médio ou de Conjunto: “uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjunto e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de divisão”. 3) Plano Americano: “corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela”. 4) Primeiro plano ou *Close-up*: “a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela)”.

alteração, à duração em si mesma que, *indiretamente*, se apresenta no jogo de articulações operadas pela montagem cinematográfica, por meio da determinação do movimento (como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo).

Como observamos, a constituição de um sistema sensório-motor cinematográfico é composto pelo agenciamento entre imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. Porém, ao se associarem sob a determinação desse sistema, as imagens-percepção e imagens-afecção passam a se subordinar à imagem-ação, na medida mesma em que a *ação* passa a ser a consequência imediata de uma *percepção* qualquer (pois, virtualmente, contém em si uma ação porvir) e de uma *afecção* qualquer (já que, em um tal sistema, a afecção somente preenche o intervalo entre a percepção e a ação)⁷³.

Quando não submetidas a um sistema sensório-motor, as imagens-percepção e as imagens-afecção engendram produções cinematográficas próprias, cujo arranjo formal se distingue radicalmente daquele desenvolvido sob o regime da imagem-ação, cunhado pela escola de montagem americana e que gerou todo um sistema industrial de produção cinematográfica. Falemos rapidamente da imagem-percepção e da imagem-afecção cinematográficas, antes de nos determos na imagem-ação, que é a modalidade de imagem-movimento que nos interessa neste capítulo.

Quando trata da ‘percepção natural’ em Bergson, Deleuze distingue dois tipos de percepção: uma *percepção natural subjetiva*, que é subtrativa, ou seja, que subtrai da totalidade das imagens somente aquilo que lhe interessa; e uma *percepção natural objetiva* que se confunde com as próprias coisas: “A coisa é imagem e, como tal, se percebe a si própria e percebe todas as outras coisas na medida em que sofre a ação delas e a elas reage sobre todas as suas faces e em todas as suas partes” (Deleuze, IM, p. 107). A primeira modalidade de percepção (subjetiva) se reporta a existência de um centro percipiente (um ser vivo, uma matéria viva, etc.), enquanto a segunda modalidade (objetiva) se reporta a um estado de coisas em que nenhum centro percipiente se formou – o melhor exemplo é a “sopa pré-biótica” que abrangia todo o planeta Terra antes do aparecimento dos primeiros seres vivos e dos primeiros sólidos. Porém, Deleuze é enfático ao afirmar que o cinema não tem a

⁷³ “Situações sensório-motoras são aquelas cujo conteúdo está enredado num tecido de ações, portanto, mantendo uma finalidade teleológica, a qual possui um antes e um depois localizáveis, independentemente da ordem temporal dos fatos narrados, envolvendo, assim, o campo teórico de uma semântica da ação. Um conjunto sensório-motor engloba uma imagem-percepção em seu início, uma imagem-ação na outra extremidade e, entre elas, uma imagem-afecção (...). Ou seja, o movimento tem uma direção objetiva, efetivando-se como uma ação numa sequência narrativa, inserindo-se no interior do todo narrado, mantendo, assim, a lógica relacional que encadeia as partes e o todo narrativo” (Queiroz, 2018, p. 123-124).

percepção natural subjetiva como modelo:

Se o cinema não tem de modo nenhum como modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas: ele tende então a encontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a variação universal, a percepção total, objetiva e difusa. Na verdade, ele percorre o caminho nos dois sentidos. Do ponto de vista que nos interessa por enquanto, vamos da percepção total objetiva, que se confunde com a coisa, a uma percepção subjetiva, que dela se distingue por simples eliminação ou substituição. É essa percepção subjetiva unicentrada que denominamos percepção propriamente dita. E é este o primeiro avatar da imagem-movimento: quando a reportamos a um centro de indeterminação, ela se torna *imagem-percepção* (Deleuze, *ibid.*)

Existem distinções e relações pressupostas nessa passagem confusa em que, pela primeira vez, Deleuze define o que é uma imagem-percepção. A primeira coisa a se notar é que uma imagem-percepção cinematográfica, tal qual a percepção natural, também pode ser dividida em duas: uma que se reporta ao “primeiro regime da imagem-movimento, a variação universal, a percepção total, objetiva e difusa” (equivalente, portanto, da percepção natural *objetiva*), e uma outra que se reporta a um *centro de indeterminação*, tendo em vista uma ação em potencial, estabelecendo, dessa forma, um sistema sensorio-motor (equivalente, portanto, da percepção natural *subjetiva*). Essa divisão, porém, não acarreta as mesmas consequências epistemológicas que encontramos na percepção natural, justamente porque, nesta última, as imagens se reportam a um *centro percipiente* (que subtrai o que lhe interessa) enquanto no cinema as imagens se reportam a um *centro de indeterminação* (que não subtrai nada, mas apenas engendra um outro estado de coisas por meio de uma *re-ação*). Vejamos isso com mais detalhes. O estabelecimento de um sistema sensorio-motor requer uma percepção que se desdobre virtualmente em uma ação, operando, assim, uma espécie de *funcionalização* da imagem percepção: ao invés de uma pura e simples subtração, o que temos aqui é a ação do meio circundante sobre um centro de indeterminação (processo que Deleuze chama simplesmente de “percepção”) e uma re-ação (que Deleuze chama simplesmente de “ação”), que *pode* desembocar em uma nova situação, ou em uma mudança do meio circundante (essa mudança é sempre uma possibilidade, já que, em muitas produções cinematográficas, a reação ao meio é tão impotente que não consegue alterá-lo). Trata-se aqui, em suma, mais de uma subordinação das imagens a um regime de ação, a um regime utilitário, a um *clichê* (que encobre, ou esconde, as outras dimensões dessa mesma imagem, seu potencial de relacionar-se com as outras imagens sob todos os seus polos, sob todos os seus aspectos, etc.) do que de

uma subtração propriamente dita:

(...) a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isso (para que não percebamos tudo, para que o clichê encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos ocultar as imagens, não forçosamente em nos ocultar a mesma coisa, mas em nos ocultar algo na imagem (Deleuze, IT, p. 39).

Enquanto engendra um sistema sensório-motor, a imagem-percepção se remete virtualmente a uma imagem-ação, ficando subordinada a essa última, num regime imagético que, como veremos à frente, se reporta ao realismo cinematográfico, isto é, uma *montagem ativa*, que tem em Hollywood seu cânone formal. Porém, uma vez que *não* engendra um sistema sensório-motor, pois se reporta somente ao “primeiro regime da imagem-movimento”, a imagem-percepção constitui o que Deleuze chamou de *montagem perceptiva*, isto é, um regime imagético que se distingue radicalmente daquele instaurado por uma montagem ativa. Deleuze remete a *montagem perceptiva* a várias produções oriundas da escola cartesiana de montagem (escola francesa), e também ao cinema experimental norte-americano. Entretanto, é sobretudo a montagem de Vertov que caracterizará esse regime imagético puramente perceptivo e que não se reporta a ação, deixando transparecer aquele primeiro regime da imagem-movimento onde todas as imagens se reportam umas às outras sem se remeterem a um centro de indeterminação:

O sistema em si da universal variação era o que Vertov se propunha atingir ou reencontrar no “cine-olho”. Todas as imagens variam umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. (...) Câmera lenta, aceleração, sobreimpressão, fragmentação, redução da velocidade, microtomada, tudo está a serviço da variação e da interação. (...) O que a montagem faz, segundo Vertov, é conduzir a percepção às coisas, pôr 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 agem, sem que importe o quão longe se estendam essas ações e reações. (...) O que o Vertov materialista realiza através do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e memória*: o em-si da imagem (Deleuze, IM, p. 132-134).

A imagem-afecção, por sua vez, traça um percurso análogo ao da *proposição* na *Lógica do Sentido*. Tal qual a proposição, é possível derivar dos afetos (ou das “qualidades potências”) duas dimensões ou dois estados: 1) “quando são atualizados num estado de coisas individuado e nas *conexões reais* correspondentes”; 2) “enquanto são exprimidos por si

mesmos, fora das coordenadas espaçotemporais, com suas próprias singularidades ideais e suas *conjunções virtuais*” (Deleuze, IM, p. 164). A primeira dimensão cumpre uma função sensório-motora, já que confere à representação cinematográfica aparência de realismo (imagem-ação), em que cada personagem, cada objeto, cada gesto, encontra-se bem definido – isto é, encontra-se exercendo um papel ou uma função já convencionados do ponto de vista da narratividade cinematográfica. Assim como a *designação* na *Lógica do Sentido*, essa primeira dimensão do afeto tende para a sua atualização (ou territorialização) num estado de coisas: “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” (Deleuze, IM, p. 163). A segunda dimensão do afeto já não se desdobra em uma ação ou em um estado de coisas atual, mas, ao contrário, se remete ao exprimido do estado de coisas, à dimensão acontecimental da expressão, que encontra no *primeiro plano* cinematográfico (*close-up*) a sua manifestação exemplar:

A primeira dimensão constitui o essencial da imagem-ação e dos planos médios; mas a outra dimensão constitui a imagem-afecção ou o primeiro plano. O afeto puro, o puro exprimido do estado de coisas, remete de fato a um rosto que o exprime (ou a vários rostos, ou o equivalente, ou a proposições). É o rosto, ou o equivalente, que acolhe e exprime o afeto como entidade complexa e assegura as conjunções virtuais entre pontos singulares desta entidade (Deleuze, IM, p. 164).

A primeira dimensão da imagem-afecção (ou do primeiro plano) refere-se, portanto, à relações de causa e efeito, de antecedente e consequente, formando ligações coerentes do ponto de vista narrativo (é o suposto *realismo cinematográfico*, do qual falaremos mais detalhadamente na próxima seção). Nessa dimensão, o papel do primeiro plano é de simplesmente garantir a coerência da ligação entre as cenas (ou planos) de um filme, cumprindo assim uma função meramente intermediária num sistema sensório-motor, e, conseqüentemente, ficando subordinada à dinâmica da imagem-ação. Essa função meramente intermediária constitui o que Deleuze denomina *composição externa* do primeiro plano: “O que podemos chamar de composição externa é a conexão entre primeiro plano e outros planos como com outros tipos de imagem” (Deleuze, IM, p. 165). A segunda dimensão da imagem-afecção, por sua vez, escapa das relações de causa e efeito, escapa das ligações imediatas entre antecedente e consequente – assim como, na *Lógica do Sentido*, o *expresso* não se

confunde nem com a proposição que o enuncia, nem com estado de coisas que ele designa⁷⁴. Aqui, o primeiro plano não visa a consumação de um sistema sensório-motor (isto é, não visa a efetivação da aparência de continuidade entre os planos), mas antes, o suspende, remetendo a imagem cinematográfica àquele *aspecto absoluto* do fora de campo, que se mostra mais potente em um enquadramento fortemente fechado (*close-up*), evocando uma quarta dimensão temporal e/ou uma quinta dimensão espiritual que vão muito além da simples continuidade espacial (aspecto relativo do fora de campo). Trata-se de uma potência inerente ao primeiro plano, cuja manifestação mais marcante (dentre muitas outras) é o devir imanente à mudança de expressão em um rosto⁷⁵. Esta potência expressiva é obtida por meio do que Deleuze denomina *composição interna* do primeiro plano: “Há, portanto, uma composição interna do primeiro plano, isto é, um enquadramento, uma decupagem e uma montagem propriamente afetivos” (Deleuze, *ibid.*). Assim, a composição interna engendra uma construção cinematográfica que privilegia a expressividade afetiva do primeiro plano em detrimento da aparência de continuidade – essa aparência que é, justamente, o fim almejado pela montagem ativa, pelo realismo cinematográfico de tipo hollywoodiano, que relega o primeiro plano somente a sua função utilitária, isto é, a composição externa:

(...) a composição interna é a conexão do primeiro plano ou com outros primeiros planos ou consigo próprio, seus elementos e dimensões. Não há, aliás, grande diferença entre os dois casos: pode haver uma sucessão de primeiros planos, compacta ou com intervalos; mas um único primeiro plano também pode valorizar sucessivamente este ou aquele traço ou partes de rosto, e fazer-nos assistir às suas mudanças de relações. E um único primeiro plano pode reunir simultaneamente vários rostos, ou partes de rostos diferentes (e não apenas para um beijo). Ele pode, enfim, comportar um espaço-tempo, em profundidade ou em superfície, como se o tivesse arrancado das coordenadas de que se abstrai – carregando consigo um fragmento de céu, de paisagem ou de apartamento, um retalho de visão com o qual o

⁷⁴ “A entidade exprimida é o que a Idade Média chamava de *complexe significable* de uma proposição, distinto do estado das coisas. O exprimido, isto é, o afeto, é complexo porque é composto de singularidades de toda a sorte que ele ora reúne e nas quais ora se divide. É por isso que ele não para de variar e de mudar de natureza, de acordo com as reuniões que opera ou as divisões que sofre. Assim é o Dividual, aquilo que não aumenta nem diminui sem mudar de natureza. O que dá a unidade do afeto a cada instante é a conjunção virtual assegurada pela expressão, rosto ou proposição”. (Deleuze, IM, p. 167).

⁷⁵ Em *Mil Platos* (vol. 3, p. 35-68), Deleuze e Guattari dedicam um capítulo inteiro ao rosto e a sua potência imanente de desterritorialização ou de descodificação, delineando, conforme observa Jorge Vasconcellos, uma espécie de ontologia da rostidade: “Segundo Deleuze e Guattari, o rosto faz parte do corpo mas transvasa esse mesmo corpo. O rosto pode ser de um animal, mas ultrapassa sua animalidade, produzindo sentidos para além de sua condição, por intermédio de suas infundáveis expressões. O rosto não é uma foto, pois ela implicaria um grau de impossibilidade posada, e, por maior serenidade e placidez que a expressão de um rosto possa marcar, ele produz movimentos imperceptíveis, movimentos de fina intensidade. O rosto é, isto sim, paisagem, ao comportar inúmeras facetas em uma face, infundáveis rostos em um rosto. Esses desdobramentos do rosto teimam em descaracterizar o que há de humano em suas expressões, pervertendo a própria anatomia, instaurado um ‘corpo-sem-orgãos’” (Vasconcellos, 2006, p. 97).

rosto se compõem em potência ou qualidade. É como um curto-circuito do próximo e do longínquo (Deleuze, *ibid.*)

Deleuze aponta exemplos de construções afetivas na escola expressionista de montagem (escola alemã), nos filmes de Ingmar Bergman, de Josef Von Sternberg, de Robert Bresson e de Michelangelo Antonioni, dentre outros exemplos. Mas, sem dúvida, o grande representante da montagem afetiva é Carl Theodor Dreyer, cujo filme *A paixão de Joana d'Arc* (1928) Deleuze classifica como o “filme afetivo por excelência” (Deleuze, IM, p. 168). A história se reporta a um contexto bem definido: “todo um estado de coisas histórico subsiste, papéis sociais e caracteres individuais ou coletivos, conexões reais entre estes, Joana, o bispo, o inglês, os juízes, o reino, o povo, em suma, o processo” (Deleuze, IM, p.168). Porém, coexiste paralelamente a esse estado de coisas uma instância afetiva que escapa ao simples desenrolar da trama, que escapa da sua efetivação por meio das relações de causa e efeito – assim como, na *Lógica do Sentido*, o *expresso* não se reduz ao estado de coisas designado pela proposição:

O acontecimento é o mesmo, mas uma de suas partes se efetuou tão mais profundamente num estado de coisas quanto mais a outra é sempre irreduzível a qualquer efetuação. (...) As causas ativas são determinadas no estado de coisas, mas o acontecimento propriamente dito, o afetivo, o efeito, excede suas próprias causas e só remete a outros efeitos, enquanto as causas por sua vez declinam. É a cólera do bispo, é o martírio de Joana d'Arc, mas dos papéis e das situações só se conservará o necessário para que o afeto se libere e opere suas conjunções, tal “potência” de cólera ou de astúcia, tal “qualidade” de vítima e de mártir. (...) O afeto é como o exprimido do estado de coisas, mas esse exprimido não remete ao estado de coisas, só remete aos rostos que o exprimem e que, compondo-se ou se separando, lhe conferem uma matéria própria movente. Composto de primeiros planos curtos, o filme tomou como objeto essa parte do acontecimento que não se deixa atualizar num meio determinado (Deleuze, IM, p. 169)

Eis o procedimento geral que Deleuze identifica na construção cinematográfica afetiva de Dreyer: o encadeamento de planos curtos com o enquadramento fortemente fechado. Com esse procedimento, Dreyer foi capaz de subjugar o desenvolvimento narrativo à potência afetiva do primeiro plano cinematográfico, e conseguiu “[e]xtrair a Paixão do processo, extrair do acontecimento esta parte inesgotável e fulgurante que extravasa sua própria atualização (...)” (Deleuze, *ibid.*). Os *close-ups* utilizados por Dreyer nesse filme remetem ao que Deleuze denominou *enquadramento propriamente afetivo*, isto é, um enquadramento que “procede por meio de *primeiros planos cortantes*”, que só revelam partes ou pedaços dos rostos ou dos objetos enfocados: “Ora lábios ululantes ou escárnios desdentados são talhados

na massa do rosto. Ora o quadro corta um rosto horizontalmente, verticalmente, ou de viés, obliquamente” (Deleuze, *ibid.*). A passagem de um primeiro plano ao outro não se submete as regras clássicas de continuidade, isto é, aos *raccords* de direção, de olhar e de posição: “os movimentos são cortados durante seu curso, os *raccords sistematicamente falsos*, como se fosse preciso quebrar conexões excessivamente reais ou demasiadamente lógicas” (Deleuze, *ibid.*). Há ainda a utilização de uma *decupagem propriamente afetiva*, procedimento que, segundo Deleuze, o próprio Dreyer definia como “primeiros planos corrediços”. Esse tipo de decupagem, que suprime a profundidade de campo, visa a transformação dos planos médios e de conjunto em “primeiros planos” do ponto vista da perspectiva. Trata-se de um *devoir primeiro plano* inerente à construção afetiva de Dreyer:

É sem dúvida um movimento contínuo por meio do qual a câmera passa do primeiro plano ao plano médio ou geral, mas é sobretudo uma maneira de tratar o plano médio e o plano geral *como* primeiros planos, por ausência de profundidade ou supressão da perspectiva. Não se trata mais de plano próximo, mas qualquer plano pode assumir o estatuto de primeiro plano – as distinções herdadas do espaço tendem a desaparecer. Ao suprimir a perspectiva “atmosférica”, Dreyer faz triunfar uma perspectiva propriamente temporal ou mesmo espiritual: esmagando a terceira dimensão, ele coloca o espaço de duas dimensões em conexão direta com o afeto, com uma quarta e quinta dimensões, Tempo e Espírito (Deleuze, IM, p. 170).

Por fim, mas não menos importante, Deleuze aponta em Dreyer a atuação de uma *montagem propriamente afetiva*, que agencia todos esses ‘primeiros planos’ (por direito, e não de fato), de forma a “inscrevê-los ou conjugá-los sobre a planura de um único plano sequência, por direito ilimitado” (Deleuze, IM, p. 170-171). Entretanto, essa ampliação da dimensão afetiva própria ao primeiro plano para os planos médios e de conjunto, acarretará consigo um desdobramento técnico-estético da montagem afetiva que terminará por dispensar o uso predominante do primeiro plano ou do *close-up*. Isto porque, o que se mostrou determinante na construção afetiva de Dreyer não foi a utilização de primeiros planos propriamente ditos, mas sim a supressão da perspectiva e da profundidade de campo: “se o afeto talha assim para si um espaço, por que não poderia fazê-lo mesmo sem rosto e independentemente do primeiro plano, independente de qualquer referência ao primeiro plano?” (Deleuze, IM, p. 171). O que emerge nos desenvolvimentos posteriores da construção afetiva em cinema (sobretudo no cinema de Robert Bresson) “é a construção de um espaço tátil, pedaço por pedaço (...). A lei desse espaço é a ‘fragmentação’” (Deleuze, IM, p. 72). Nesse tipo de construção, os planos médios e os planos de conjunto passam a recortar

(enquadramento) e a agenciar (montagem) os espaços do filme sem se sujeitarem às regras cinematográficas de continuidade espacial, realizando conexões *aberrantes* ou *impossíveis*. O espaço deixa de ser “este ou aquele espaço determinado” para tornar-se um *espaço qualquer*: “É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, de modo tal que as ligações podem se dar de uma infinidade de modos” (Deleuze, IM, p. 173). Nota-se, portanto, que a construção afetiva, a imagem-afecção em seu uso não subordinado a um sistema sensorio-motor, produziu um cinema que, de muitas maneiras, se distingue da “aparência de realidade” que marca a escola americana de montagem, isto é, o uso da montagem ativa que caracterizou a produção hollywoodiana desde os tempos de Griffith. No cinema da imagem-ação, os afetos “já não se expõem em espaços quaisquer (...) e, sim, se atualizam diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais”; Eles “só aparecem encarnados em comportamentos, sob a forma de emoções ou de paixões que os regulam e desregulam. É o realismo” (Deleuze, IM, p. 219). É sobre o realismo cinematográfico, o regime da imagem-ação, que nos debruçaremos a seguir.

4.3 A imagem-ação ou o realismo naturalista de Hollywood

No conjunto das técnicas de representação, a fotografia, desde seu surgimento na primeira metade do século XIX, carrega consigo a marca da fidelidade na reprodução do real, justamente porque (em hipótese) estabelece, com aquilo que representa, uma relação muito mais direta do que a que é estabelecida nas outras técnicas pictóricas, essas últimas intimamente dependentes de criatividade e da destreza do artista. Na fotografia, a imagem é obtida por meio da impressão da luz em um material sensível, de tal forma que a interferência do fotógrafo no resultado obtido mostra-se mínima se a comparamos, por exemplo, com a dependência que a pintura possui em relação à intervenção do pintor. Na crítica cinematográfica, o mais importante representante dessa concepção realista de fotografia é, sem dúvida, André Bazin, que erigiu uma *ontologia da imagem fotográfica*⁷⁶. Ismail Xavier,

⁷⁶ Cf. Bazin, 2018, p. 27-35. Destacamos a seguinte passagem: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo não entra em jogo senão pela escolha, pela orientação, pela

por seu turno, observa que, esse tipo de ideia (bem antes de Bazin), foi o ponto de partida “para reiterada admissão ingênua de que, na fotografia, são as coisas mesmas que se apresentam à nossa percepção, numa situação vista como radicalmente diferente à encontrada em outros tipos de representação” (Xavier, 2005, p. 18). Com efeito, se a fotografia esteve às voltas com o imaginário realista desde sempre, o surgimento do cinema foi capaz de elevá-lo à décima potência, ao inserir na representação fotográfica aquilo que, ainda manifestamente, a separava da realidade, a saber, o movimento:

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. Estas tem uma longa história, que se iniciou com a primeira projeção cinematográfica em 1895 e se estende até os nossos dias (Xavier, 2005, *ibid.*).

Chama a atenção, entretanto, que a técnica cinematográfica seja dependente de métodos profundamente artificiais para reconstituir a realidade. A reprodução do movimento, por exemplo, só se torna convincente a partir do momento em que o cinema ganha autonomia narrativa, isto é, a partir do momento em que as imagens obtidas por meio do cinematógrafo são desmembradas e reconstituídas pela técnica de montagem. Mesmo admitindo a hipótese ingênua de que as imagens obtidas pelo aparelho de filmagem seriam oriundas de um processo físico objetivo, cuja intervenção do fotógrafo se mostraria mínima (o que, de início, já se mostra uma tese bastante questionável, uma vez que elementos inerentes à composição fotográfica, como o enquadramento, o foco e a exposição à luz, dentre muito outros, dependem da intervenção direta do operador da câmera), seria inegável admitir que a justaposição ou o reencadeamento de duas imagens oriundas de registros diferentes se caracteriza como uma manipulação explícita, isto é, uma intervenção notoriamente artificial no processo de reconstituição da realidade: “Para os radicais na admissão de uma pretensa objetividade do registro cinematográfico, tendentes a minimizar o papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar por excelência da perda de inocência” (Xavier, 2005, p. 24)⁷⁷.

pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja a obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos de sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno ‘natural’, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem” (Bazin, 2018, p. 32).

⁷⁷ É justamente em função da *ontologia da imagem fotográfica* que Bazin se torna um crítico ferrenho da

Longe de dirimir o pretenso realismo do registro cinematográfico, a montagem aparece na história do cinema como o elemento que mais fortemente conferiu verossimilhança à narratividade audiovisual. Desde a sua primeira sistematização, que é contemporânea ao advento da indústria hollywoodiana, as regras de montagem se converteram em sinônimo de realismo no cinema. Nos primórdios da produção cinematográfica, essas regras surgiram de forma isolada, e eram tidas apenas como simples orientações pragmáticas, meramente empíricas. Porém, com a sistematização operada por Griffith entre 1908 e 1915, essas regras tornaram possível a construção de um sistema extremamente eficaz para correlacionar planos distintos. Com o passar dos anos, acabaram se convertendo numa série de leis da construção cinematográfica. Falamos aqui das regras de continuidade ou *raccords*: “As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*” (Xavier, 2005, p. 32). Como já observado, em seu nível mais elementar, essas regras podem ser reduzidas a três: o *raccord* de olhar, o *raccord* de direção e o *raccord* de posição. O objetivo de tais regras, lembremos, é tornar a passagem de um plano a outro “invisível”, de forma que a *aparência de continuidade* perdue por todo o filme.

Entretanto, em que sentido o uso das regras de continuidade, que de início visavam somente garantir a autonomia narrativa das produções cinematográficas, converteu-se em sinônimo de realismo cinematográfico? Do ponto de vista do imaginário realista em cinema, conforme observa Xavier, trata-se, antes de tudo, da *suposição* de que existe um modo normal ou natural de se combinar as imagens, “justamente aquele apto a não destruir a ‘impressão de realidade’” (Xavier, 2005, p. 33). O realismo cinematográfico se revela, portanto, *mera convenção* (impressão de realidade), cuja validade é medida, sobretudo, pela sua eficácia em tornar a passagem de um plano a outro *invisível* ou *transparente*. Dessa forma, um rigoroso sistema de vigilância no uso das regras de continuidade passou a presidir as produções cinematográficas do período clássico, notadamente naquelas produções que se vinculavam financeira, estética ou ideologicamente com a indústria hollywoodiana:

utilização indiscriminada da montagem na realização cinematográfica. Vem daí, como observa Ismail Xavier, a sua preferência pelo plano-sequência, seu elogio à profundidade de campo, e sua condenação da decupagem clássica: “nem Hollywood levou tão a sério como Bazin a necessidade de se manter, para além das deduções da razão que não acredita, uma fé irracional na verdade da imagem, uma fé que viria do fundo do psiquismo do espectador. Na origem de tudo estaria a dimensão ‘ontológica’ do processo fotográfico, sua objetividade essencial, e a conseqüente credibilidade que cerca a imagem. Credibilidade poderosa que se manteria no cinema desde que se garantisse a não intervenção da montagem” (Xavier, 2005, p. 85).

Dentro desta moldura narrativa, o interesse segundo o qual, em cada detalhe, tudo pareça real torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela numa representação contínua da ação. Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes serão rigorosamente observados para que uma compatibilidade precisa seja mantida na sequência. As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la” (Xavier, 2005, p. 33).

Xavier ressalta que o sistema de produção consolidado em Hollywood tendeu a controlar todos os processos de elaboração dos filmes, “de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica” (Xavier, 2005, p. 41). O autor define o estilo cinematográfico reinante na indústria estadunidense como *naturalista*⁷⁸, isto é, uma vertente do realismo em cinema que tem como base: 1) o rigor na utilização das regras de continuidade; 2) a adoção de um estilo naturalista de interpretação, e a preferência pela

⁷⁸ É importante distinguir o *realismo naturalista*, tal qual Ismail Xavier o define, do naturalismo *tout court*, como é descrito por Deleuze, quando trata da *imagem-pulsão*. A imagem-pulsão é uma modalidade da imagem-movimento que se instala entre a imagem-afecção e a imagem-ação: “entre as duas imagens (...) há algo como um afeto incipiente, embrionário, além de uma ação tênue, quase imperceptível. Uma imagem que não é mais ação nem afecção. Uma imagem que não comporta ‘espaços-qualsquer’, como a imagem afecção, ou comportamentos reativos como na imagem-ação. Deleuze nos apresenta uma nova imagem, a imagem-pulsão” (Vasconcellos, 2006, p. 106). Os grandes representantes da imagem-pulsão são Erich Von Stroheim, Luis Buñuel e Joseph Losey. Conforme observa Vasconcellos, o naturalismo próprio da imagem-pulsão pode ser remetido à corrente literária do século XIX, da qual pertenceu, entre outros, Émile Zola: “O naturalismo, que é representado na literatura historicamente por Émile Zola, é uma escola literária que não se opõe ao realismo, mas acentua seus traços, prolongando-os. Segundo Deleuze, nesse sentido, dois cineastas são exímios na construção de imagens que reivindicam esse prolongamento do real, estabelecendo os elementos mais significativos da pulsão, a saber, a invenção de mundos originários e a instauração de comportamentos supra-realistas, super-realistas, ou mesmo surrealistas: Stroheim e Buñuel” (Vasconcellos, *ibid.*). O *realismo naturalista* descrito por Xavier, diferentemente da imagem-pulsão, em muito pouco se assemelha com a corrente literária do século XIX. Conforme observa o autor: “O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Émile Zola. Ele é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’” (Xavier, 2005, p. 42). Esse *realismo naturalista* descrito por Xavier pode ser remetido, sem sombra de dúvidas, ao regime imagético da imagem-ação, da mesma forma em que se distancia radicalmente do universo “surrealista” presente na imagem-pulsão.

filmagem em estúdio, com cenários criados também a partir de princípios naturalistas; 3) a preferência por “estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, estórias fantásticas etc.” (Xavier, 2005, p. 41). A estrutura industrial e o rigoroso controle tinham por objetivo, curiosamente, tornarem invisíveis os meios de produção dessa realidade paralela: “Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação” (Xavier, *ibid.*). Dessa forma, a construção naturalista permitiu à indústria hollywoodiana imprimir caráter realista aos mais fantásticos universos ficcionais retratados no cinema. Com uma produção diversificada em gêneros específicos (para públicos específicos), Hollywood apresentou uma fórmula narrativa tão convincente que, por exemplo, foi tanto capaz de dar concretude a reconstruções mitológicas do passado (os *westerns* e os filmes históricos), quanto de dar verossimilhança às tramas declaradamente ligadas ao mundo da fantasia, aos contos de fada, etc.; e que, em sua forma mais eficaz, era extremamente capaz de camuflar o maniqueísmo simplista (bem/mal, virtude/vício, herói/covarde, etc.) que permeia o melodrama convencional. Conforme observa Deleuze: “O realismo se define (...) por seu nível específico. Nesse nível, ele não exclui de modo algum a ficção, e até o sonho; pode compreender o fantástico, o extraordinário, o heroico e, sobretudo, o melodrama; pode comportar um exagero e uma desmedida, mas que lhe são próprios”. (Deleuze, IM, p. 219)

O primeiro cineasta e pesquisador a investigar sistematicamente (do ponto de vista teórico) a construção narrativa operada pela escola americana de montagem foi Lev Kulechov, que, em 1917, no contexto da Rússia pré-revolucionária, “iniciou o caminho que o transformaria no inaugurador da teoria da montagem” (Xavier, 2005, p. 46). Kulechov adotou um método tipicamente empirista de investigação, operando por meio da observação regular das reações que os espectadores e as espectadoras tinham diante das produções hollywoodianas. Ele estava interessado em descobrir qual eram os fatores formais que conferiam tanto sucesso de público e de crítica aos filmes hollywoodianos, em detrimento das produções europeias, em especial, das produções russas. Em uma “análise comparativa, chegou logo à conclusão: o fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo da sua montagem, enquanto que a característica básica dos europeus é a lentidão com que as imagens se sucedem” (Xavier, *ibid.*). Um detalhe ainda mais importante foi diagnosticado por Kulechov: “outro fator evidente é a compatibilidade existente entre a montagem americana e

o tipo de ficção desenvolvido em seus filmes – perseguições, lutas corporais, cavalgadas, dentro de filmes de aventura, *onde movimento e ação são os ingredientes básicos*” (Xavier, *ibid.* – os grifos são meus). É considerando, justamente, a correlação entre a *ação* e o *movimento*, que Deleuze denominou as produções cinematográficas provenientes da vertente realista hollywoodiana de *imagem-ação*. Ele identifica um encadeamento motor entre meios e comportamentos, entre situação dada e re-ação imediata, que correlaciona, organicamente, as ações e os movimentos:

O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a conexão entre os dois e todas as variedades dessa conexão. É esse modelo que consagrou o triunfo universal do cinema americano a ponto de ter servido de passaporte para os autores estrangeiros que contribuíram para a sua constituição (Deleuze, IM, p. 219).

Deleuze pensa os movimentos e as ações no cinema realista sob o ponto de vista da territorialização, da codificação dos *meios circundantes* e dos *comportamentos*. Os meios configuram os contextos ou as situações nas quais o drama se desenrola, enquanto os comportamentos ou as ações das personagens tendem, invariavelmente, a responder aos desafios lançados por essa situação, se adequando ou se insurgindo contra ela, modificando-a ou se adaptando a ela: “O meio e suas forças se encurvam, agem sobre a personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ela é apanhada. A personagem, por sua vez, reage (...) de modo a responder à situação (...). Daí decorre uma situação modificada ou restaurada (...)” (Deleuze, IM, p. 220). Tal correlação entre meios e comportamentos *exige uma organicidade*, isto é, *exige a constituição de um sistema sensório-motor*, onde a ação (ou reação) só é engendrada através de um estímulo que vem de “fora”:

A situação e a personagem ou a ação são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagonicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesma. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação (...). Ela constitui a representação orgânica, que parece dotada de sopro ou de respiração. Pois ela se dilata do lado do meio e se contrai do lado da ação. Mais precisamente: ela se dilata ou se contrai de ambos os lados de acordo com os estados da situação e as exigências da ação (Deleuze, *ibid.*)

Deleuze, como vimos, recorre à imagem de uma espiral para retratar a representação orgânica em cinema. Na medida, porém, que a imagem-ação apresenta dois polos, um ligado a situação e outro a ação, Deleuze duplica a imagem espiralar, de forma a intercalar a relação

de dilatação e contração operada (de forma inversamente proporcional) em cada um dos polos da representação: “No conjunto pode-se dizer (...) que há como que duas espirais inversas, uma que retrai rumo a ação e a outra que se alarga rumo à nova situação: uma forma de porta-ovo ou de ampulheta que apreende simultaneamente o espaço e o tempo” (Deleuze, IM, p. 220). Ele concebe essa dupla relação como o movimento de respiração: a contração de um polo (ou espiral) corresponde a dilatação do outro e vice-versa. Assim, na medida mesma em que o polo (ou espiral) situacional se contrai em direção a uma ação, uma nova situação dilata-se virtualmente no outro polo (ou espiral) da representação orgânica. Trata-se de um movimento sensório-motor: uma situação englobante se remete a um centro de indeterminação (contração), cuja outra face (ou polo, ou espiral) já prepara uma re-ação (dilatação) que muda a situação global. Pode-se ainda pensar essa correlação em termos de atualidade e virtualidade: um movimento espiralar de contração culminando em uma ação no presente (atualização), engendrando, ao mesmo tempo, um movimento espiralar de dilatação que abarca a imensidão do passado e do futuro (virtualização), isto é, a própria mudança (de situação) enquanto totalidade aberta. “Essa representação orgânica e espiralada tem por fórmula S-A-S’ (da situação a situação transformada por intermédio da ação)” (Deleuze, *ibid.*). A fórmula SAS’ corresponde a imagem-ação em sua *grande forma*. A relação inversa, que apresenta a fórmula ASA’, isto é, “da ação à situação, rumo a uma nova ação” (Deleuze, IM, p. 245) corresponderá à imagem-ação em sua *pequena forma*. Concentremo-nos, no restante deste capítulo, somente na grande forma (SAS’), que é a melhor representa a construção realista de tipo hollywoodiana⁷⁹. Deleuze fornece um exemplo bastante esclarecedor a respeito de como a grande forma da imagem-ação articula meios e comportamentos de forma orgânica. Trata-se do filme *Vento e Areia* (1928), de Victor Sjöström, estrelado por Liliam Gish, a estrela maior dos filmes de Griffith:

⁷⁹ Diferentemente da grande forma SAS’, que é a fórmula do realismo hollywoodiano por excelência, a pequena forma ASA’ já apresenta alguns elementos que, posteriormente, irão contribuir com a crise da imagem-ação. Conforme observa Deleuze, a pequena forma constitui “um esquema sensório-motor invertido. Uma representação desse teor não é mais global, e sim local” (Deleuze, IM, p. 245). Como consequência, a pequena forma promove a “substituição dos grandes gêneros cinematográficos, como o faroeste, pelo gênero dos pequenos espaços, como a comédia e o filme noir. Ambos os gêneros subvertem a ordem dos acontecimentos, intensificando a realidade, isto é, apontando para os detalhes do cotidiano, um explorando o aspecto cômico da realidade, o outro seu lado obscuro e misterioso” (Vasconcellos, 2006, p. 104). Para Deleuze, o desenvolvimento desse procedimento narrativo e o uso trivial de suas convenções se transformará num dos principais elementos da crise da imagem-ação, sobretudo a partir dos filmes de Hitchcock: “O que Hitchcock desejaria evitar, uma crise da imagem tradicional no cinema, adviria, entretanto após Hitchcock, e em parte por meio de suas inovações” (Deleuze, IM, p. 304).

O vento sopra sem parar sobre a planície. O espaço do vento como afeto é quase (...) um espaço qualquer expressionista. Mas também é todo um estado das coisas que atualiza essa potência, combina-a com a da pradaria num espaço determinado – o Arizona: um meio realista. Uma jovem vinda do sul chega nessa região a qual não está habituada, e se vê implicada numa série de duelos, duelo físico com o meio, duelo psicológico com a família hostil que a acolhe, duelo sentimental com o rude caubói por ela apaixonado, duelo corpo a corpo com o vendedor de gado que quer violentá-la. Ao matar o comerciante ela tenta desesperadamente enterrá-lo na areia, mas o vento sempre descobre o cadáver. É o momento em que o meio lhe lança o desafio mais forte, e aquele em que ela chega ao fundo do duelo. Começa então a reconciliação: com o caubói, que a compreende e ajuda; com o vento, cuja potência ela compreende, ao mesmo tempo que sente emergir dentro de si um novo modo de ser (Deleuze, IM, p. 221-222).

A relação entre Sjöström e o cinema hollywoodiano é bastante elucidativa para se compreender o desenvolvimento e o poder de dissuasão do estilo realista presente nas produções estadunidenses do início do século XX. O ator, produtor e diretor, representante maior da ‘era de ouro’ do cinema sueco (1917-1923), mudou consideravelmente de estilo após sua estadia em Hollywood. Durante os sete anos (1923-1930) em que trabalhou na indústria norte-americana, Sjöström não somente assimilou rapidamente o estilo realista, como também foi responsável pelo seu aprimoramento, introduzindo “um grau ainda maior de naturalismo no cinema de Hollywood” (Bo Florin, 2013, p. 133 – tradução livre)⁸⁰. A assimilação de Sjöström ao estilo realista naturalista aponta para o fato de que a indústria americana apresentava uma forte tendência a impor a mesma fórmula estrutural – seja essa imposição fruto de uma coação direta (intervenção direta dos produtores) ou de uma coação indireta, isto é, pela assimilação de uma estética e/ou uma ideologia próprias a indústria hollywoodiana –, independentemente do gênio ou da criatividade características de um determinado autor. Dessa forma, a estrutura SAS’ de *Vento e Areia* pode ser reconhecida, segundo Deleuze, em inúmeros filmes hollywoodianos, catalogados em gêneros variados dentro da indústria. Ela

⁸⁰ A ideia de que Sjöström não só assimilou como aprimorou o sistema hollywoodiano remete mais a aceção geral da crítica cinematográfica do que à posição própria de Bo Florin. O autor chama a atenção para o fato de que a relação entre o diretor (que passou a assinar suas direções como Seastrom durante a sua estadia em Hollywood) e a indústria americana foi bem mais ambígua do que parece à primeira vista, de forma que a sua “assimilação” ao estilo hollywoodiano não foi nem total, nem sem percalços. Porém, Bo Florin reconhece que houve, de fato, uma mudança forte de estilo em suas produções, uma mudança em direção ao realismo naturalista, que ocorreu, sem dúvida, durante a estadia de Sjöström em Hollywood: “Uma vez que Sjöström cresce gradualmente em sua identidade Seastrom, isso se processa através de uma interação complexa entre indivíduo e sistema, tal como entre texto e contexto. (...) Ele havia, de fato, chegado a um ponto sem retorno; as poucas tentativas de direção que ele posteriormente realizou na Europa não entraram em nenhum cânone da história do cinema. As principais alterações estilísticas provenientes da mudança de Sjöström para Hollywood podem não ter sido tão definitivas quanto a história do cinema teria acordado em um paradigma. Ainda assim, a história de Sjöström foi transformada pela sua transmutação em Seastrom” (Bo Florin, 2013, p. 136 – tradução livre).

pode ser encontrada tanto nos documentários de Roberth Flaherty quanto no filmes psicossociais de King Vidor; tanto nos filmes *noir* de Howard Hawks quanto nos *westerns* de Jonh Ford; tanto em *O nascimento de uma nação* de Griffith quanto nos filmes históricos de Cecil B. DeMile: “Afinal, o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental, que era o Nascimento de uma nação-civilização, cuja primeira versão havia sido feita por Griffith” (Deleuze, IM, p. 228). De fato, tal como a montagem paralela/acelerada de Griffith culmina na conciliação metafórica entre o sul e o norte dos EUA em *O nascimento de uma nação*, a estrutura SAS’ tende para a resolução dos conflitos, dos duelos, das disputas e das divisões por meio de um arranjo conciliador final, o já famigerado *happy end* frequentemente encontrado nas produções hollywoodianas, cujo parâmetro ideal é sempre remetido ao *American way of life*, ao *American Dream*, à nação americana enquanto padrão civilizacional, etc.:

(...) nos americanos, a representação orgânica evidentemente não encontra desenvolvimento dialético, ela é por si mesma toda a história, a linhagem germinal da qual cada nação civilizada se destaca como um organismo, cada uma delas prefigurando a América. Donde o caráter profundamente analógico ou paralelista desta concepção de história, tal como a descobrimos em *Intolerância*, de Griffith, que entrelaça quatro períodos, ou na versão de *Os dez mandamentos* [*The Ten Commandments*, 1956], de Cecil B. DeMille, que põe dois períodos em paralelo, dos quais a América é o último. As nações decadentes são organismos doentes, como a Babilônia de Griffith ou a Roma de DeMille. Se a Bíblia é fundamental é porque os hebreus, e em seguida os cristãos, fundam nações-civilizações sãs que apresentam já os dois traços do sonho americano: ser um cadinho onde se fundem as minorias, ser um fermento que forma chefes capazes de reagir a todas as situações. (...) E se o filme histórico constitui assim um grande gênero do cinema americano, talvez seja porque, nas condições específicas da América, todos os gêneros já eram históricos, fosse qual fosse o seu grau de ficção: o crime com o gangsterismo, a aventura com o *western*, tinham o estatuto de estruturas históricas, patogênicas ou exemplares (Deleuze, IM, p. 229).

Destacamos que a correlação orgânica entre os meios e os comportamentos operada pela fórmula SAS’ só pode ser estabelecida de forma convincente seguindo os parâmetros da construção realista em cinema. Dessa maneira, as situações e as re-ações correspondentes tendem a se adequar àqueles três parâmetros que compõem a base do realismo naturalista cinematográfico: utilização rigorosa das regras de continuidade; utilização de cenários e interpretações naturalistas; utilização de gêneros narrativos populares, de fácil apreensão, cuja relação entre o meio circundante e os comportamentos já esteja suficientemente convencionalizada. Todos esses elementos permitem que a construção realista territorialize os movimentos internos (enquadramento) e externos (montagem) ao plano cinematográfico, ao

mesmo tempo em que coordena, organicamente, a relação entre situação e reação, entre meios e comportamentos. Trata-se de uma normalização, de uma forte codificação da produção cinematográfica. Assim como esse modelo proporcionou imenso alcance e sucesso comercial da indústria Hollywoodiana, é justamente o seu esgarçamento e o uso meramente trivial de suas convenções que acarretaram a crise da imagem-ação e a derrocada do cinema clássico. Trata-se, como veremos, de um processo que vinha sendo gestado desde dos primórdios do cinema clássico, e que subverte, por dentro, seus encadeamentos sensório-motores. Uma crise da imagem-ação, conforme a definiu Deleuze, mas que pode muito bem ser denominada crise do realismo naturalista de Hollywood.

CAPÍTULO V

A EMERGÊNCIA DO CINEMA MODERNO: DA IMAGEM- MOVIMENTO À IMAGEM-TEMPO

“Se nos demoramos no caso de Orson Welles, foi porque a data de seu aparecimento cinematográfico (1941) marca bem o começo de um novo período, e também porque seu caso é o mais espetacular e o mais significativo em seus próprios excessos”

André Bazin

5.1 Tempo encadeado: a imagem-movimento e a cadeia dos presentes

Recapitemos aqui aquela dupla operação desempenhada pelo plano cinematográfico (ou pela imagem-movimento), uma vez que ela permite a intermediação entre a determinação espacial realizada pelo enquadramento (face relativa) e a determinação temporal realizada pela montagem cinematográfica (face absoluta):

A imagem-movimento tem duas faces, uma relativamente a objetos cuja posição relativa ela faz variar, outra relativamente a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, chamaremos de enquadramento a primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem a outra face, voltada para o todo (Deleuze, IT, p. 58).

Dada a posição intermediária do plano cinematográfico, Deleuze observa que dois pontos de vistas podem ser daí derivados: um *sintético* e o outro *analítico*. Concentremo-nos, primeiramente, no ponto de vista sintético. Sob esse enfoque “é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento à outra” (Deleuze, IT, p. 59), isto é, que liga um plano cinematográfico ao outro. Trata-se, portanto, de um ponto de vista que coloca sua ênfase na montagem, reiterando que somente ela (na medida que articula a passagem de um plano ao outro) é capaz de conferir um sentido propriamente temporal à imagem-movimento: tomado

isoladamente, um plano estaria sempre no presente.

Deleuze retira seu diagnóstico de alguns escritos de Eisenstein⁸¹, e, sobretudo, de um pequeno texto de Pier Paolo Pasolini, denominado *Observações sobre o plano-sequência*. Pasolini inicia a sua exposição tomando como exemplo uma pequena filmagem em dezesseis milímetros que retrata o assassinato de John F. Kennedy, realizada por um espectador que se encontrava no meio da multidão naquela ocasião. Conforme observa Pasolini: “Trata-se de um plano-sequência; e é o mais característico plano-sequência possível” (Pasolini, 1982, p. 193), já que o registro não possui cortes. Ele observa que o “espectador-operador” realizou a tomada do ponto onde se encontrava, sem se preocupar com o ângulo da filmagem, de modo que privilegiou mais o que o seu olhar via do que aquilo que a objetiva da câmera, se manuseada com precisão, poderia retratar. Sendo assim, Pasolini conclui: “O plano-sequência típico é, por conseguinte, uma ‘subjativa’” (Pasolini, *ibid.*). É uma subjativa não só porque carece da atenção formal (o melhor ângulo de filmagem) necessária ao mais eficiente uso objetivo (documental) da câmera, mas, sobretudo, porque falta a esse tipo de plano-sequência justamente aquela correlação com outros planos que, reunidos por meio da montagem, conseguem recompor “objetivamente”, isto é, “realisticamente” um fato qualquer. Caso se quisesse construir um filme a respeito da morte de Kennedy, seriam necessários – além do plano-sequência já aludido – muitos outros ângulos de filmagem: “o do próprio Kennedy, o de Jacqueline, o do assassino que disparava, o dos cúmplices, o dos outros presentes melhor colocados, o dos policiais da escolta, etc., etc.” (Pasolini, *ibid.*). Em suma, seriam necessários muito outros planos para que o acontecimento pudesse ser recomposto cinematograficamente. Dessa forma, observa Pasolini: “A subjativa é (...) o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo *senão de um único ângulo visual de cada vez (...)*. Ora, a realidade vista e ouvida no seu acontecer *é sempre no tempo presente*” (Pasolini, *ibid.*). Assim, o plano-sequência se mantém sempre no presente porque não conseguiria, isoladamente, recompor ou construir uma sucessão de fatos quaisquer, isto é, a relação do fato atual com o antes e o depois, com o passado e com o futuro: “O tempo do plano-sequência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema, – ou seja: como um plano subjativo infinito – é assim o presente. (...)”

⁸¹ Cf. “Montagem 1938” (Eisenstein, 1969, p. 71-113). Destaca-se a seguinte passagem: “A montagem concorre para o realismo se, uma vez justapostos, os fragmentos que a compõem fornecem um todo, uma síntese do tema, em outras palavras, uma imagem que materialize o tema” (Eisenstein, 1969, p. 89). Porém, como será visto um pouco à frente, Eisenstein oscila entre os pontos de vista sintético e analítico.

A filmagem em direto da televisão é uma reprodução paradigmática de alguma coisa que está a acontecer” (Pasolini, *ibid.*).

Entretanto, se possuíssemos não só o pequeno registro da morte de Kennedy acima aludido, mas, além dele, ainda muitos outros registros, filmados de outros ângulos, todos retratando o mesmo acontecimento, se possuíssemos esse conjunto de registros, pergunta Pasolini, o que poderia resultar disso? Poderíamos operar uma recomposição precária desse acontecimento, realizando uma espécie de montagem mal acabada ou rudimentar. E o que resultaria dessa ‘montagem’? Pergunta mais uma vez Pasolini, emendando a seguinte resposta: “Obteríamos *uma multiplicação* de ‘presentes’ (...). Esta multiplicação de ‘presentes’ abole, na realidade, o presente, esvazia-o, postulando cada um dos presentes a relatividade do outro, o seu imprevisto, a sua imprecisão, a sua ambiguidade” (Pasolini, 1982, p. 194). Um experimento como esse não seria ainda uma montagem propriamente dita, porque a simples justaposição de vários fragmentos documentais não seria capaz, por si só, de recompor ou de re-construir (no caso de uma ficção) uma situação que se desenvolve no tempo. Para além da justaposição destes fragmentos é necessário também operar uma coordenação, uma concatenação, uma articulação, em suma, operar um agenciamento desses planos-sequências. Essa operação seria desempenhada justamente pela montagem cinematográfica. A coordenação desses vários planos “não se limita efetivamente, ao contrário do que se passa na justaposição, a destruir e a esvaziar o conceito de presente (...), *mas a tornar o presente passado*” (Pasolini, 1982, p. 194). Transformar o presente em passado, proporcionar ao presente atual (o próprio plano) sua ligação com o todo cambiante, que muda e não para de mudar: essa seria, no limite, a função principal da montagem cinematográfica. Portanto, é somente por meio da montagem, pela articulação de vários planos cinematográficos, de várias tomadas (fixas ou não), que é possível reconstituir ou mesmo construir cinematograficamente a *articulação temporal* de uma situação qualquer:

Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes. Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência. (...) Que o presente seja o único tempo direto da imagem cinematográfica parece ser uma evidência. Pasolini se apoiará nela para defender uma concepção bastante clássica da montagem: precisamente porque seleciona e coordena os “momentos significativos”, a montagem tem a propriedade de “tornar o presente passado”, de transformar nosso presente instável e incerto em um “passado claro, estável e descritível”, em suma, de realizar o tempo (Deleuze, IT, p. 59).

Deleuze ressalta ainda outro ponto de vista, que ele denominou analítico, em que a ênfase recai sobre o plano cinematográfico. Sob esse outro enfoque, a síntese entre as imagens-movimento, seu agenciamento, deve se apoiar em “caracteres intrínsecos a cada uma” dessas imagens: “Cada imagem-movimento exprime o todo que muda, em função dos objetos entre os quais o movimento se estabelece. É, portanto, o plano que já deve ser uma montagem em potencial, e a imagem-movimento, uma matriz ou célula do tempo” (Deleuze, IT, p. 59-60). A partir desse ponto de vista, podemos afirmar que é o movimento interno ao plano que determina o modo como a montagem deve operar. O tempo, ou o todo aberto (a própria mudança), passa a depender desse movimento interno, de modo que a montagem tende a variar “segundo a natureza intrínseca dos movimentos considerados em cada imagem, em cada plano” (Deleuze, IT, p. 60). Curiosamente, Deleuze recolhe essa perspectiva também dos escritos de Eisenstein que oscilava entre os pontos de vista sintético e analítico. Trata-se aqui de um texto de 1929, denominado *Métodos de montagem*, em que Eisenstein elenca cinco tipos de montagem, dos quais Deleuze destaca quatro: a montagem métrica, a montagem rítmica, a montagem tonal e a montagem harmônica/atonal⁸²:

De fato, Eisenstein sempre insistiu na necessidade de considerar a imagem ou o plano como uma “célula” orgânica, e não como um elemento indiferente: já em um texto de 1929, “Métodos de montagem”, os métodos rítmico, tonal e harmônico consideram o conteúdo intrínseco de cada plano, segundo um aprofundamento que cada vez mais leva em conta todas as ‘potencialidades’ da imagem (Deleuze, IT, p. 60 – nota de rodapé nº 14).

Ao descrever os métodos de montagem métrico, rítmico, tonal e atonal/harmônico, Eisenstein ressalta que os movimentos internos ao plano devem determinar o modo como eles próprios serão coordenados pela montagem. Na montagem *métrica* (que não aparece na

⁸² Cf. Eisenstein, 2002, p. 79-88. Neste trabalho, optamos pela utilização de uma dupla denominação para a quarta categoria de montagem, a saber, a montagem atonal/harmônica, em função da ambiguidade na utilização da palavra inglesa *overtone* (harmônico) que Eisenstein fez, em algumas ocasiões, para se referir a esse tipo de montagem. Nas versões castelhana e francesa, seguindo a tradução literal do termo, encontramos sempre “montagem harmônica” (Deleuze acompanha a tradução francesa). Porém, parece pertinente o argumento de José Carlos Avellar, responsável pelas notas e pela revisão da versão do texto em português, de que as “citações explícitas à *nova música* de Debussy e Scriabin, bem como as expressões sobre a questão da tonalidade dominante versus entrechoque de várias tonalidades, sem dominante a dar o tom, deixa claro que ele se refere à música atonal”. Daí a preferência, na versão em português por “montagem atonal” ao invés de “montagem harmônica”, embora, em outros momentos do texto, *overtone* também apareça traduzido como ‘harmônico’: “Preferimos, como uma contribuição desta versão brasileira à clara compreensão do leitor, adotar ‘atonal’ e ‘atonalidade’ alternando-os às vezes com ‘harmônico’ e ‘harmonia’ onde caiba melhor nas frases, para que, assim, a *ideia* de Serguei Eisenstein fosse perfeitamente traduzida” (cf. Eisenstein, 2002, p. 77-78 – nota nº 3). Daí a opção de se utilizar “montagem atonal/harmônica”.

citação acima mas é levada em conta por Deleuze), o importante, segundo Eisenstein, é a uniformidade das medidas de comprimento dos fragmentos recortados da película de filmagem: “Os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição desses ‘compassos’” (Eisenstein, 2002, p. 79). Nessa técnica, para efeito de tensionamento por *aceleração uniforme*, o comprimento do fragmento deve ser encurtado proporcionalmente: “A tensão é obtida pelo efeito de aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula. Base do método: compasso três por quatro, tempo de marcha, tempo de valsa (3/4, 2/4, 1/4 etc.) (...)” (Eisenstein, 2002, p. 79). Na montagem métrica, os movimentos uniformes do plano demandam da montagem uma coordenação proporcionalista. A montagem *rítmica*, por sua vez, se apresenta como uma complexificação da montagem métrica, uma vez que visa ressaltar um movimento que não é mais uniforme e sim cambiante: “é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos em movimento, ou do espectador percorrendo as linhas de algum objeto” (Eisenstein, 2002, p. 81). A tensão expressa pelo encadeamento acelerado dos quadros “é obtida abreviando-se os fragmentos não apenas de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano” (Eisenstein, *ibid.*). Portanto, se o plano retrata uma marcha uniforme de soldados, a montagem deve fazer jus a esse ritmo constante (montagem métrica); se, ao contrário, o plano retrata uma corrida de carros, a montagem deve fazer jus a esse ritmo cambiante (montagem rítmica). Eisenstein cita como exemplo de montagem rítmica a cena da “escadaria de Odessa” em *O Encouraçado Potemkin* (1925), em que o movimento de aceleração crescente demanda da montagem uma violação de todas as “exigências métricas”⁸³. Já na montagem *tonal*, concebida como um desenvolvimento da montagem rítmica, “o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento – de sua dominante. *O tom* geral do fragmento”

⁸³ “A sequência da ‘escadaria de Odessa’, em *Potemkin*, é um exemplo claro disso. Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora do tempo, e esse mesmo plano se apresenta como uma solução completamente diferente em cada uma das suas novas aparições. O impulso final da tensão é proporcionado pela transferência do ritmo dos pés descendo para outro ritmo – um novo tipo de movimento para baixo – o próximo nível de intensidade da mesma atividade – o carrinho de bebê rolando escada abaixo. O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida degrau a degrau passa a descida de roldão”. (Eisenstein, 2002, p. 81).

(Eisenstein, 2002, p. 82). Nesse caso, o que está em jogo é muito mais a coordenação dos planos em função de um *páthos* a ser transmitido, do que em função de um ritmo a ser seguido e expressado. Por exemplo, o grau de intensidade de luz em um plano pode torná-lo mais ou menos sombrio, mais ou menos reluzente, alegre, etc.: “Se damos a designação comparativa emocional de ‘mais sombrio’ a um fragmento, também podemos achar para tal fragmento um coeficiente matemático para seu grau de iluminação. Este é um caso de ‘tonalidade de luz’” (Eisenstein, *ibid.*). Eisenstein faz referência novamente a uma cena de *O Encouraçado Potemkin* (1925) como exemplo de uma montagem que ressalta o *tom* sombrio dos planos: trata-se da “sequência da neblina”, que antecede “o lamento da massa sobre o corpo de Vakulinchuk”, o marinheiro morto durante a revolta no Potemkin (Eisenstein, *ibid.*)⁸⁴. Por fim, a montagem *atonal/harmônica* se estabelece em oposição dialética ao *tom* dominante (inerente ao plano) que é ressaltado pela técnica de montagem tonal: “Em lugar de uma ‘aristocracia’ de dominantes específicas, usamos um método de igualdade ‘democrática’ de direitos de todas as provocações, ou estímulos, considerando-os um sumário, um complexo” (Eisenstein, 2002, p. 73). Aqui, o objetivo da montagem seria ressaltar os “harmônicos” (*overtones*) visuais que ressoam a partir do *tom* principal inerente ao plano – da mesma forma como, na acústica musical, ao soar uma nota determinada, ressoam junto a ela outras notas (vibrando em outras frequências), que são os seus *harmônicos* (*overtones*): “Em combinações que exploram *essas vibrações colaterais* – que são simplesmente o *próprio material filmado* – podemos conseguir, como na música, o *complexo harmônico-visual do plano*” (Eisenstein, 2002, p. 74). Conforme observa Eisenstein, a montagem atonal/harmônica visa elevar o efeito patético da montagem tonal a “uma percepção diretamente fisiológica”

⁸⁴ Na descrição do processo de montagem dessa sequência em *O Encouraçado Potemkin*, Eisenstein observa que uma “dominante *rítmica* secundária” também atua na coordenação dos planos. Ressaltamos, assim, que um estilo de montagem invariavelmente se serve do outro para elevar os planos a uma totalidade aberta. Eis a descrição da montagem tonal da “sequência da neblina” em *O Encouraçado Potemkin*: “Aqui a montagem baseou-se exclusivamente no ‘som’ emocional dos fragmentos – nas vibrações rítmicas que não afetam alterações espaciais. Neste exemplo é interessante o fato de, ao lado da dominante tonal básica, uma dominante *rítmica* secundária, acessória, também estar agindo”. Em seguida, Eisenstein descreve o auxílio prestado pela montagem rítmica na composição da tonalidade da sequência: “Esta dominante secundária é expressa em movimentos de mudança escassamente perceptíveis: a agitação da água; o leve balanço das boias e dos barcos ancorados; o vapor subindo vagorosamente: as gaivotas mergulhando graciosamente na água”. Por fim, Eisenstein afirma que, nessa sequência, o fator métrico acaba sendo englobado pelo tonal: “Rigorosamente falando, estes também são elementos de uma ordem *tonal*. São movimentos que progridem de acordo com as características tonais, em vez de espaciais-rítmicas. Aqui, mudanças imensuráveis são combinadas de acordo com seu som emocional. Mas o principal indicador para a reunião dos fragmentos estava de acordo com seu elemento básico – vibrações óticas de luz (graus variados de ‘sombra’ e ‘luminosidade’). E a organização dessas vibrações revela uma identidade com uma harmonia em tom menor na música. Ao mesmo tempo, este exemplo dá uma demonstração de consonância ao combinar o movimento como *mudança* com o movimento como *vibração da luz*” (Eisenstein, 2002, p. 81-82).

(Eisenstein, 2002, p. 84), cujo exemplo paradigmático é a montagem de *A linha geral – o velho e o novo* (1929)⁸⁵. Em suma, nessas quatro técnicas eisensteinianas elencadas por Deleuze, a montagem opera sempre de acordo com o movimento inerente ao plano:

Um movimento uniforme no plano recorre a uma simples medida, mas movimentos variados e diferenciais recorrem a um ritmo, os movimentos propriamente intensivos (como a luz e o calor), a uma tonalidade, e o conjunto de todas as potencialidades de um plano, a uma harmonia. Daí as distinções de Eisenstein entre montagem métrica, rítmica, tonal e harmônica (Deleuze, IT, p. 60).

Deleuze observa que “Eisenstein via certa oposição entre o ponto de vista sintético, segundo o qual o tempo resultava da montagem, e o ponto de vista analítico, segundo o qual o tempo dependia da imagem-movimento” (Deleuze, *ibid.*). Independentemente da posição que se adote, a imagem-movimento inevitavelmente continua apresentando uma imagem indireta do tempo: seja do ponto de vista sintético, seja do ponto de vista analítico, o plano cinematográfico clássico *depende sempre do movimento* para ir além do presente, enquanto único tempo direto da imagem cinematográfica. Porém, para que o tempo se subordine ao movimento, é necessário ainda outra condição: é indispensável que esse movimento seja “normal”.

5.2 Movimentos normais e movimentos aberrantes

A dupla perspectiva (plano ou montagem) que, independentemente do ponto de vista adotado, subordina o tempo ao movimento, era, segundo Deleuze, uma característica comum ao pensamento dos antigos, sobretudo ao pensamento de Aristóteles: “A filosofia já havia encontrado semelhante oposição na noção de ‘número do movimento’, já que ora o número aparecia como uma instância independente, ora como uma simples dependência daquilo que media” (Deleuze, *ibid.*). Para Aristóteles, o tempo é apreendido quando o movimento ou a mudança são mensurados por meio da numeração de um *agora (nun)*⁸⁶ anterior e de um *agora*

⁸⁵ “A montagem de *A linha geral* é construída com este método. Esta montagem é construída não sobre dominantes particulares, mas toma como guia a estimulação total através de todos os estímulos. É o complexo de montagem original dentro do plano, nascendo da colisão e combinação dos estímulos individuais inerentes a ele. (...) Deste modo, atrás da indicação geral do plano, está presente a soma fisiológica de suas vibrações como um *todo*, como uma unidade complexa de manifestações de todos os estímulos. Esta é a ‘sensação’ peculiar *do plano*, produzida pelo plano como um *todo*” (Eisenstein, 2002, p. 74).

⁸⁶ Conforme observa Rey Puente em nota à tradução do texto de Aristóteles: “Opto por manter a tradução do advérbio temporal *nûn* pelo advérbio temporal ‘agora’ e não pelo substantivo ‘instante’, ainda que isso em

posterior. “Com efeito, isto é o tempo: número do movimento segundo o anterior-posterior” (Aristóteles, *Phys.* 219 b₁₋₂)⁸⁷. Como ressalta Rey Puente, para o Estagirita, só é passível de ser apreendido pelo intelecto aquilo que pode ser delimitado, mensurado, numerado: “Logo, compreende-se que, para Aristóteles, o tempo em sua infinitude constitutiva *não pode ser pensado diretamente*, mas *apenas indiretamente* enquanto um intervalo de tempo determinado a partir de nossa percepção do anterior-posterior no movimento” (Rey Puente, 2001, p. 207 – os grifos são meus)⁸⁸. Em suma, para Aristóteles, só é possível apreender o tempo quando mensuramos o movimento (ou uma *mudança* num estado de coisas qualquer: por exemplo, o gelo que derrete e se torna água) por meio da distinção de uma posição (ou de um estado de coisas) anterior e de uma posição (ou de um estado de coisas) posterior: determinar o anterior-posterior no movimento nada mais seria, para Aristóteles, do que ‘numerá-lo’.

Entretanto, Deleuze observa: “o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade” (Deleuze, IT, p. 61). E quais seriam essas condições? Segundo Deleuze: “O que chamamos 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” (Deleuze, *ibid.*). Tratam-se de processos de condução, de regularização, de codificação ou de territorialização do movimento. A normalização do movimento, por sua vez, tem como consequência a territorialização do próprio tempo. Eric Alliez desenvolveu, em *Tempos capitais: relatos da conquista do tempo* (1991), uma análise minuciosa a respeito dos processos (continuamente renovados na história da filosofia) de normalização, de centramento ou de territorialização do tempo (seja por meio do movimento, seja por meio da economia, seja por meio da religião). É o próprio Deleuze quem resume o ponto de partida de Alliez no prefácio de *Tempos Capitais*:

Eric Alliez não se propõe expor concepções do tempo nem tampouco analisar estruturas temporais. Ele fala de *condutas* do tempo: dir-se-ia que o pensamento só pode apreender o tempo através de diversos andamentos, que compõem

Português produza certo estranhamento” (Rey Puente; Baracat Júnior (ORG.), 2014, p. 47, nota nº 7).

⁸⁷ A tradução para o português do “tratado do tempo” (*Física IV 10-14*) de Aristóteles pode ser encontrada na coletânea *Tratados sobre o tempo: Aristóteles, Plotino e Agostinho* (Rey Puente; Baracat Júnior. ORG., 2014, p. 23-51). A passagem citada no corpo do texto (*Phys.* 219 b₁₋₂) está localizada na pág. 32.

⁸⁸ “Mas como se dá essa determinação do tempo? Ela ocorre, segundo o Estagirita, quando determinamos o movimento. E como determinamos o movimento? Nós o determinamos ao determinar o anterior-posterior no movimento. (...) Em outras palavras, se determinamos o movimento ao determinar seu anterior-posterior, então *também* podemos conhecer o tempo, caso a alma determine dois agora distintos entre si e diversos daquilo que os separa (...)” (Rey Puente, 2001, p. 153).

precisamente uma conduta, como se se passasse de um andamento a outro segundo ocorrências determináveis. Mais que isso, passar-se-á de uma conduta a outra, em meios e épocas diferentes, que relacionam o tempo da história e o pensamento do tempo. Em suma, múltiplas condutas do tempo, cada uma delas reunindo diversos andamentos (Deleuze, DRL, p. 395; Alliez, 1991, p. 13)⁸⁹.

Algumas dessas condutas do tempo supõem uma regularidade do movimento, uma normalidade no movimento, em suma, um movimento territorializado que subjuga o próprio tempo. Em Aristóteles, essa conduta, essa ordenação, essa regularidade é ontológica: trata-se da estrutura “‘onto-cosmo-antropológica’ (a expressão é de Rémi Brague) de seu pensamento (...). A sua ontologia será orientada, antes de mais nada, a partir do cosmos – *to pan kekometai*: o Todo é ordenado! Este é o brado de Aristóteles” (Alliez, 1991, p. 25). Daí porque não se deve atribuir a Aristóteles a elaboração de uma primeiríssima *virada subjetiva* quando ele define o tempo físico como ‘número do movimento’. Ele não infere a natureza do tempo a partir das condições da percepção, da “experiência da duração interna” (Alliez, 1991, p. 67), mas, ao contrário, é a percepção que acompanha a mudança real, isto é, o movimento que é inerente à coisa em si. Conforme observa Alliez, Aristóteles “diz apenas que *perceber* o tempo é *ter a sensação* de uma mudança ao *menos* interna, que nos revela a existência do tempo. Preocupação ‘realista’ que se enuncia a partir do *telos* da ciência física, do ‘que se manifesta de modo constante e imperativo à sensação’ (...)” (Alliez, *ibid.*)⁹⁰. Em Aristóteles, tem-se, invariavelmente, a primazia do *cognoscível* (*physis*) em relação ao *cognoscente* (*nous*), do *numerável* (empíria) em relação ao *numerante* (pensamento): “verdade ontológica, que deve ser anterior à percepção, para que uma primazia da coisa possa exercer-se na sensação e governar o ato de conhecimento que não tem outra saída senão *identificar* a coisa em si para realizar a sua função própria, de *homoiōsis*” (Alliez, 1991, p. 72). A ferrenha defesa dessa verdade ontológica no corpus aristotélico tinha, entretanto, um alvo bem determinado: “não é exagero afirmar que a especulação de Aristóteles sobre o tempo teve por objeto principal o de responder os sofistas” (Alliez, 1991, p.75). Insatisfeito com o método platônico da divisão (descrito como um mau silogismo), a estrutura ‘onto-cosmo-antropológica’ do pensamento

⁸⁹ Optamos em reproduzir, nessa citação, o texto que é encontrado na tradução do livro de Alliez (1991, p. 13) e não o que encontramos em DRL, p. 395.

⁹⁰ Essa é também a interpretação de Rey Puente: “não devemos transpor anacronicamente a dicotomia criada na modernidade entre sujeito e objeto para o pensamento do Estagirita. Sua visão, diríamos hoje, para usar uma palavra (de origem grega) mais em voga, é mais holística, porquanto a psique e o mundo físico são nela intimamente conectados. (...) o tempo só pode ser pensado na conjunção constitutiva entre a alma intelectual, capaz de numerar, e o mundo físico, e jamais como produto de apenas um dos polos desse binômio” (Rey Puente, 2001, p. 137).

aristotélico erigiu-se contra a aporia sofística, contra a doutrina do homem-medida (*anthropos metron*) de Protágoras, contra Górgias, etc.: “a ciência aristotélica do ser como ser insere-se no sistema geral de resolução do enfrentamento, da contradição (...): uma travessia das aparências governada pela distinção entre ato e potência, essência e acidente, e orientada para o domínio do enigma do tempo” (Alliez, 1991, p. 75).

Porém, uma espécie de dualidade emerge na análise aristotélica do tempo físico, de tal modo que compromete severamente a primazia da *physis* em relação ao *nous*: “Com efeito, a essa verdade ontológica opor-se-ia uma *lógica do juízo*, na espécie de uma concepção lógica que instaura o juízo como lugar da verdade, que estabelece que ‘o falso e o verdadeiro não são nas coisas..., mas no pensamento’” (Alliez, 1991, p. 72). Lógica do juízo na qual o verdadeiro e falso têm caráter meramente atributivo, relativista, tal como encontramos no pensamento sofista. E, na medida em que a análise aristotélica do tempo físico se insere no programa geral de combate à aporia sofística, salta aos olhos de Alliez que a solução apresentada por Aristóteles ao problema do ‘agora’ (*nûn*), em seu tratado do tempo, *tenha recorrido justamente a um sofisma*, isto é, tenha recorrido a uma *lógica do juízo*, analógica, meramente atributiva. Mas do que se trata? No início do seu tratado sobre o tempo, Aristóteles descreve duas aporias sofísticas a respeito do ‘agora’ que comprovariam a sua impossibilidade. É a segunda aporia que nos interessa aqui: “não é fácil saber se o agora, que manifestamente determina o passado e o futuro, permanece sempre um e o mesmo ou é a cada vez distinto” (Aristóteles, *Phys.* 218 a9-10)⁹¹. Trata-se de saber se o agora é sempre *idêntico* ou se ele é sempre *diverso*: “ambas as alternativas nos conduziriam, segundo Aristóteles, a aporias insolúveis” (Rey Puente, 2001, p. 205)⁹². Alliez, por sua vez, observa que a solução aristotélica para essa aporia recorre a um sofisma da mesma espécie, uma vez que o Estagirita termina por afirmar tanto a identidade quanto a diversidade do agora, utilizando-se de uma distinção meramente predicativa: do ponto de vista do seu *substrato*, o agora é sempre o

⁹¹ Rey Puente; Baracat Júnior (ORG.), 2014, p. 24.

⁹² “Se o agora for considerado sempre diverso, dado que no tempo só podem ser simultâneas as infinitas divisões auto-includentes de um contínuo, como, por exemplo, uma determinada hora está contida em um dia que, por sua vez, está contido em um mês, então ele, enquanto um elemento discreto, deve suceder-se e não estar presente em simultaneidade com os demais membros que compõem sua série. (...) Se, por outro lado, ele fosse considerado o mesmo, isso também nos levaria a uma situação absurda por duas razões: a primeira porque tudo o que é delimitado precisa de ao menos dois limites distintos entre si, e ‘o agora é um limite, e é possível apreender um tempo delimitado’ (*Phys.* 218 a24-25 ...); e a segunda porque, sendo o mesmo, isso implica simultaneidade temporal, pois a definição de simultâneo é ‘ser no mesmo e único agora’ (*Phys.* 218 a26-27 ...), e não em sucessão, o que nos levaria, portanto à própria negação da ordem cronológica, o que, a sua vez, nos forçaria a admitir a hipótese absurda e insensata de que o que ocorreu há dez mil anos é coetâneo ao que ocorre agora” (Rey Puente, 2001, p. 205-206).

mesmo, mas do ponto de vista do seu *ser* o agora é sempre diverso: “Por conseguinte (...), o agora, ocorrendo em um momento qualquer, é o mesmo (pois é o anterior-posterior no movimento), mas o seu ser é diverso (pois o agora é, enquanto numerável, o anterior-posterior)” (Aristóteles, *Phys.* 219 b₂₆₋₂₉)⁹³. A solução aristotélica passa pelo sentido específico que ele confere a duas expressões-chave: o agora concebido “em um momento qualquer” e o agora concebido em “seu ser”. Considerado em um momento qualquer o agora é sempre o mesmo, já que sua ‘agoridade’ permanece a mesma: “Em outros termos: o que há de idêntico em cada novo agora é que também ocorre agora, sua ‘agoridade’ é, por assim dizer, a mesma, ou seja, seu ‘substrato’ é o mesmo” (Rey Puente, 2001, p. 209-210). Porém, considerado em seu ser, em sua ‘efetividade’, o agora é sempre diverso, pois só se manifesta enquanto *numerável* (*physis*), que é passível de ser *numerado* (*nous*), isto é, enquanto mudança ou movimento efetivos que são passíveis de serem percebidos pelo intelecto⁹⁴. Com essa solução, porém, Aristóteles acaba invertendo a prioridade da *physis* em relação ao *nous*, uma vez que *a efetividade se encontra somente no móbil*: o agora, seja do ponto de vista de seu substrato, seja do ponto de vista de seu ser, se apresenta somente enquanto uma formulação lógica, abstrata, passível somente de ser *atribuída* à algo: “a identidade do agora, longe de ser substancial, é *lógica*: não existe fora do ato de *dizer* o agora, de introduzir uma determinação (numerante) numa propriedade do móbil, a que se exprime por seu caráter numerável. Identidade accidental, se quisermos” (Alliez, 1991, p. 78). Identidade accidental porque se encerra em uma predicação, de tal forma que o agora não é “mais mostrado, no sentido de deixar-aparecer, segundo uma pertinência do fenômeno ao dizer” (Alliez, *ibid.*), mas sim *atribuído* a um fenômeno que passa assim a ganhar um *significado*, um *sentido*, etc.: “Com efeito, à diferença do corpo movido (...), o agora não pode ser apenas *constatado* pelo logos: ele é *constituído* por aquele que o enuncia” (Alliez, 1991, p. 78-79). Entramos assim,

⁹³ Rey Puente; Baracat Júnior (ORG.), 2014, p. 30.

⁹⁴ “Atente-se para o fato de que nem o tempo nem o agora são substâncias. Isto significa, por exemplo, que falar de ‘substrato’ e ‘ser’ do tempo ou do agora é falar, na verdade, de distinções internas de algo que existe apenas enquanto predicado de outra coisa. O que existe efetivamente é o móvel que procedendo ‘de algo para algo’ (...) determina um sentido (uma direção) ao seu movimento. Isto é o que nos permite falar do anterior-posterior no âmbito dessa série cinética. E é precisamente isso que o agora é enquanto ‘substrato’, ou seja, o anterior-posterior do movimento. Seu ser próprio, contudo, só se manifesta quando, ao perceber o anterior-posterior no movimento, nós o numeramos, estabelecendo assim a diferença numérica entre um agora anterior e um agora posterior; por isso dizemos que *qua* numerável o anterior-posterior é o agora. A especificidade do agora, portanto, só se exprime através do ato da numeração; é apenas no âmbito da ordenação numérica que o agora deixa de ser somente o que ele é em qualquer momento, a saber, o anterior posterior de uma série cinética, para ser também o agora anterior e o agora posterior de uma sucessão temporal” (Rey Puente, 2001, p 210-211).

irremediavelmente, no domínio relativista do juízo enquanto *metron* da verdade ou da falsidade de um fenômeno qualquer. Uma solução sofisticada para um problema sofisticado: “o fenômeno do agora contém, se podemos dizer assim, uma sofisticada tal que só o discurso sofisticado pode fazer-lhe justiça” (Brague *apud* Alliez, 1991, p. 78).

O estatuto peculiar conferido ao agora no tratado do tempo físico aristotélico, segundo Alliez, ameaça a verdade ontológica do próprio tempo enquanto fenômeno externo ao pensamento, já que “se não houvesse tempo, tampouco haveria agora <e>, por outro lado, se não houvesse agora, tampouco haveria tempo (...)” (Aristóteles, *Phys.* 219 b₃₃ – 220a₁)⁹⁵. Em última instância, é o andamento circular e estável da própria *physis* que se desestabiliza, uma vez que, para Aristóteles, o tempo físico considerado em si mesmo, considerado enquanto um contínuo que efetivamente une o passado e o futuro, se refere “a eventos cíclicos necessários e não a eventos contingentes, cujo futuro é apenas uma possibilidade e não uma efetividade” (Rey Puente, 2001, p. 216), ou seja, se refere ao andamento cíclico dos processos naturais. O agora emerge no tratado do tempo físico aristotélico como um *movimento aberrante* que desestabiliza, desterritorializa a circularidade ou o andamento normal dos ciclos naturais, uma vez que relega toda determinação temporal à esfera do juízo, da significação, da atribuição, da aporia. Conforme reporta Deleuze a respeito das análises de Alliez, no prefácio de *Tempos Capitais*: “Em cada conduta, certos andamentos tornam-se estranhos, aberrantes, quase patológicos” (Deleuze, DRL, p. 395; Alliez, 1991, p. 13). O agora figura no tratado do tempo físico aristotélico justamente enquanto um andamento estranho, aberrante, patológico que desterritorializa o andamento circular e estável da própria *physis*, a ordem ontológica do tempo físico aristotélico. O agora se furta a centragem operada pelo eterno retorno dos ciclos naturais, se furta à circularidade do cosmos considerado enquanto um Todo ordenado. Era isso que Deleuze, de uma forma bastante lacunar, já diagnosticava em *Cinema 2 – A imagem-tempo*:

Um movimento que se furta à centragem, de uma maneira ou de outra, é como tal anormal, aberrante. A Antiguidade se defrontava com essas aberrações de movimento, que afetavam até mesmo a astronomia, e tornavam-se ainda mais consideráveis quando se tratava do mundo sublunar dos homens (Aristóteles). Ora, o movimento aberrante põe em questão o status do tempo como representação indireta ou número do movimento, pois escapa às conexões de número (Deleuze, IT, p. 61).

Se considerarmos a passagem acima utilizando a análise do tempo físico aristotélico

⁹⁵ Rey Puente; Baracat Júnior (ORG.), 2014, p. 31.

empreendidas por Alliez em *Tempos Capitais*⁹⁶, podemos colmatar as lacunas encontradas no texto deleuziano e afirmar que o agora, na medida em que configura um movimento aberrante, subverte a subordinação do tempo ao movimento por meio do número, *porque perturba profundamente a própria ordem física em que o tempo poderia ser numerado*, contado, determinado, delimitado: “o movimento aberrante põe em questão o status do tempo como representação indireta ou número do movimento, pois escapa às conexões de número” (Deleuze, *ibid.*). Emancipado do movimento cíclico dos processos naturais, o tempo encontra “a ocasião de surgir diretamente, e de livrar-se da subordinação ao movimento, de subverter essa subordinação. Inversamente, portanto, uma apresentação direta do tempo não implica a parada do movimento, mas, antes, a promoção do movimento aberrante” (Deleuze, *ibid.*). Um movimento aberrante, portanto, dá a ocasião para que o tempo se expresse enquanto diferença pura, isto é, enquanto potência desestabilizante que subverte por dentro a ordem estabelecida. Isso porque, para Deleuze, *o tempo em si mesmo é agente desterritorializante por natureza*: contiguidade paradoxal entre passado, presente e futuro, diferença e repetição da diferença.

5.3 Movimentos aberrantes e a crise da imagem-ação

O mesmo se aplica ao cinema: para que uma imagem direta do tempo possa emergir cinematograficamente, é necessário não a parada do movimento, mas sim a promoção de movimentos aberrantes. Porém, diferentemente do que se poderia imaginar num primeiro momento, não é o cinema moderno que cria esses movimentos anormais ou aberrantes. Deleuze considera a imagem cinematográfica *aberrante por natureza*, de forma tal que desde seus primórdios, passando pelo período clássico, e reafirmando-se no cinema moderno, a tendência da imagem cinematográfica sempre teria sido a de promover movimentos anormais, patológicos e desterritorializantes. Para Deleuze, foi justamente a vertente hollywoodiana do cinema clássico, personificada na forma da imagem-ação, que criou os mecanismos técnicos capazes de normalizarem, de territorializarem, de codificarem, os movimentos aberrantes que sempre estiveram presentes na imagem cinematográfica. O que cinema moderno operou foi

⁹⁶ O livro de Alliez, *Tempos Capitais: relatos da conquista do tempo*, compõe o primeiro volume de sua tese de doutorado, intitulada *Naissance et conduites des temps capitaux*, concluída em 1987 sob a orientação de Deleuze. É importante ressaltar que *Cinema 2 – A imagem-tempo* foi publicado em 1985, momento em que Alliez trabalhava em sua tese. Deleuze envereda rapidamente pelo tema central da tese de Alliez, a relação entre tempo e capital, ao tratar da relação entre o cinema e o dinheiro (ou o “filme dentro do filme”) no capítulo de *Cinema 2...* dedicado à Imagem-cristal (cf. Deleuze, IT, p. 117-119).

simplesmente a liberação desses movimentos anormais, por meio da abolição da determinação operada pela concepção hollywoodiana de montagem, cujo cânone formal tinha sido sistematizado por Griffith. Essa liberação, porém, já se operava durante o período clássico, sobretudo nas escolas de montagem que emergiram a partir do modelo (ou mesmo contra o modelo) narrativo hollywoodiano. Deleuze desenvolve essa tese partindo dos textos de Epstein e de Eisenstein:

O que faz desse problema um problema tão cinematográfico quanto filosófico é o fato de a imagem-movimento parecer ser, em si mesma, um movimento fundamentalmente aberrante, anormal. Talvez Epstein tenha sido o primeiro a ressaltar teoricamente esse ponto, cuja experiência prática os espectadores faziam no cinema: não somente as acelerações, as desacelerações e inversões, mas o não distanciamento do móvel (“um fugitivo corria e, no entanto, continuava diante de nós”), as constantes mudanças de escala e proporção (“sem denominador comum possível”), os falsos *raccords* de movimento (o que Eisenstein, por sua vez, chamava de *raccords* impossíveis) (Deleuze, *ibid.*).

Ao refletir a respeito da natureza do tempo em geral, Epstein se mostra devedor da tradição aristotélica que subordina o tempo ao movimento, ao mesmo tempo em que apresenta um empirismo de tipo humeano, que confere primado à experiência em relação ao conhecimento – tema que, como vimos, também é aristotélico, mas, nesse quesito, Epstein se aproxima mais do ceticismo de Hume do que da verdade ontológica aristotélica. Segundo o cineasta e teórico francês, nós “somente percebemos as coisas graças às suas diferenças, às suas variações, aos seus movimentos” (Epstein, 1974, p. 368 – tradução livre). Por exemplo: se vivêssemos em um mundo com temperatura constante, nós não teríamos as sensações de frio ou de calor, de tal forma que, em última análise, a própria ideia de temperatura não seria passível de ser concebida. O mesmo ocorreria com as ideias de cor, de som, de sabor, de distância, etc. Segundo Epstein, essa mesma condição se aplica “ao conhecimento do tempo, que é essencialmente conhecimento do movimento. Se todas as durações fossem iguais, se nunca tivéssemos a sensação de viver mais ou menos rapidamente, o tempo seria para nós imperceptível, incognoscível, inexistente” (Epstein, 1974, p. 368-369 – tradução livre). O tempo em si mesmo (um tempo absoluto, linear, invariável, que se desdobra em sentido único, sempre em direção ao futuro), apartado das variações de movimento, seria algo inapreensível, e, dessa forma, *algo inexistente*. O tempo em si mesmo seria um fantasma:

O tempo é uma interpretação singular, diferencial, do movimento universal – como sabemos desde Aristóteles – à qual nós conformamos [*accordons*] uma realidade

realmente inexistente. Então ficamos surpresos que esse fantasma escape à nossa caça, atravesse as nossas armadilhas sem deixar traços, seja imensurável, imperceptível em alguns de nossos sistemas. Em outros sistemas, essa espécie e essa quantidade temporais do movimento deixa-se manifestar mais ou menos. O universo representado na tela, que coloca em evidência grande parte dos movimentos pelo nosso poder de variá-los dentro desta estrutura, constitui o sistema atualmente mais bem equipado para credenciar um certo realismo temporal, que, além disso, está muito distante da fé clássica no tempo absoluto (Epstein, 1974, p. 374 – tradução livre).

Epstein reconhece no cinema “o sistema atualmente mais bem equipado para credenciar um certo realismo temporal”, justamente porque considera o cinematógrafo a única ferramenta capaz de fornecer uma *representação visível* do tempo por meio do movimento – diferentemente do modo como se operava essa representação até o surgimento do cinematógrafo, isto é, por meio da assimilação do tempo ao espaço. Ele se refere, nesse último caso, às inúmeras representações espaciais que visavam tornar o tempo visualmente inteligível: gráficos, diagramas, tabelas cronológicas sinópticas, tracejo de uma linha, etc. O tempo, diferentemente do espaço, não se deixa apreender diretamente por meio da visão, e, nesta medida, “as melhores tentativas que nós fizemos para explorar a dimensão temporal, para tornar precisas as relações de sucessão, consistiram em criar meios de ver o tempo, de assimilar as suas perspectivas às perspectivas espaciais, claramente visíveis” (Epstein, 1974, p. 368 – tradução livre)⁹⁷.

Ainda assim, Epstein ressalta que as imagens temporais falhavam clamorosamente em sua representação do tempo, uma vez que apenas forneciam “uma imagem pobre, muito indireta, de uma sequência de eventos. Insuficiência que se deve ao fato de que o tempo, aqui, não é representado em sua própria categoria (...). O tempo não se encontra representado no tempo, mas é transposto em signos do espaço plano e imóvel (...)” (Epstein, *ibid.* – tradução livre). Essa representação arbitrária do tempo, operada pela sua assimilação ao espaço, será suplantada pelo surgimento do cinematógrafo e da produção fílmica, que passam a representar o tempo por meio do movimento – o que, para Epstein (seguindo Aristóteles), equivale ao modo mesmo como o tempo existe na realidade, já que, sem a variação no movimento, a própria ideia de tempo não existiria: “o que faz com que essa simbolização arbitrária falhe em nos revelar qualquer perspectiva temporal verdadeira, é que ela é (...) obrigada a eliminar o

⁹⁷ É importante ressaltar que Epstein não parece ignorar que existiam, anteriormente ao surgimento do cinematógrafo, inúmeras outras representações do tempo que não o assimilavam ao espaço – tal como ocorria na música ou na literatura, para ficar somente em dois exemplos. Seu argumento parece caminhar na direção de enfatizar que *as representações mais claramente visíveis* do tempo eram aquelas que o representavam espacialmente. O elemento visual é determinante em seu argumento.

fator sem o qual não existe as relações de sucessão, o elemento sem o qual não existe o tempo: o movimento” (Epstein, 1974, *ibid.* – tradução livre). Dessa forma, o cinematógrafo surge na história da humanidade como uma “verdadeira máquina para compreender o tempo”, pois *nos faz ver* as variações, as diferenças do tempo, por meio do movimento, uma vez que é capaz de “representar as mudanças de tempo no próprio tempo, em valores de duração” (Epstein, 1974, p. 369 – tradução livre). No cinema, *podemos ver* o tempo e suas variações da mesma forma que um binóculo, um telescópio ou um microscópio nos permitem ver as muitas dimensões ou variações do espaço:

A verdadeira óptica, o verdadeiro binóculo que permite ampliar e diminuir o tempo, ver o que acontece ali quando o esticamos ou quando o comprimimos, é o cinematógrafo que, de repente, os tornou possíveis, pelos processos de câmera lenta e acelerada. Graças ao cinematógrafo, as variações do tempo entraram no domínio experimental (...)

Antes de tudo, a câmera rápida e a câmera lenta demonstram, por evidência, que o tempo não tem valor absoluto, que ele é uma escala de dimensões variáveis. Demonstração extremamente convincente porque, de um lado, se endereça à vista e, por outro lado, produz variações de duração na própria duração (Epstein, 1974, p. 369-370 – tradução livre).

Para Epstein, as acelerações e desacelerações operadas pelo aparelho de filmagem, bem como a possibilidade da inversão das relações de causa e efeito, tornam o cinematógrafo não somente um aparelho capaz de *nos fazer ver* o tempo por meio do movimento, mas também, uma potente ferramenta *para inventar novas formas temporais* por meio de variações experimentais do movimento. Ele destaca que, no mundo real, no mundo que experienciamos fora da tela, qualquer “que seja a dificuldade de definir o movimento do tempo, há poucas dúvidas de que esse movimento existe e de que ele seja em um sentido único” (Epstein, 1974, p. 372 – tradução livre). Dessa forma, não seria possível, na realidade efetiva, acelerar e desacelerar nossas percepções ou inverter as relações de causa e efeito. O cinema, porém, mostra as coisas de maneira bem diferente: o sentido único do “movimento no tempo se torna perfeitamente reversível. Com a primeira possibilidade de ver o mundo viver mais rápido ou mais devagar, o cinematógrafo proporciona a primeira visão de um universo que pode se mover para trás” (Epstein, *ibid.* – tradução livre). As acelerações, as desacelerações e, sobretudo, as inversões das relações de causa e efeito, aparecem como *movimentos aberrantes*, na medida mesma em que “a inversão do tempo não permanece um acidente isolado; ela provoca, em todo contínuo em que ela se produz, uma perturbação total

da causalidade” (Epstein, 1974, p. 374 – tradução livre). Ou seja, a inversão das relações de causa e efeito provoca uma perturbação ou uma desterritorialização profunda na maneira como a causalidade é compreendida:

Pela mobilidade que descobre em todas as coisas, pelo tipo de fantasia, que faz aparecer em todas as nossas estimativas de espaço e do tempo, o cinematógrafo evidencia também o caráter acidental de todas as relações de coexistência e de sucessão. Ora, estas se encontram na origem de qualquer ideia de relação de causa e efeito, ou melhor, constituem elas próprias, com outro nome, essa ideia mesma (...)

Podemos sustentar enfim (...) que a experiência cinematográfica (...) fornece apenas imagens distorcidas, obtidas por artifícios arbitrários. *Imagens eventualmente aberrantes em relação ao estado atual da realidade.* (...) Na medida em que uma experiência, seja ela qual for, pode provar o que quer que seja, a inversão do tempo, que constantemente substitui a causa pelo efeito em um filme projetado num sentido contrário àquele em que foi registrado, demonstra que a inversão das relações de sucessão destrói a habitual causalidade aparente e tende a substituí-la pelo fantasma de uma causalidade contrária (Epstein, 1974, p. 375-376 – tradução livre – os grifos são meus).

As perturbações nas relações de causas e efeito, a câmera acelerada e a câmera lenta, apresentam relações temporais que são inapreensíveis na realidade efetiva, de forma tal que engendram produções cinematográficas sem qualquer compromisso com o realismo. É a pretensão mesma de um realismo cinematográfico que é posta em cheque por esses movimentos aberrantes. Ora, Eisenstein identificava na *montagem tonal* (ou *montagem ortodoxa*, como ele se refere a essa técnica em inúmeras passagens de seus escritos) justamente o comprometimento com a construção realista: “A montagem ortodoxa é a montagem *sobre a dominante*. Isto é, a combinação de planos de acordo com suas indicações dominantes. Montagem de acordo com o tempo. Montagem de acordo com a principal tendência dentro do quadro” (Eisenstein, 2002, p. 72). Uma montagem “de acordo com o tempo” é uma montagem que respeita as relações de causa e efeito (anterior e posterior) tal como as encontramos na realidade. Para que o *tom dominante* de um plano qualquer possa ser *realisticamente* desenvolvido na sua ligação com os planos subsequentes, é preciso que essa ligação respeite as relações causais, respeite as tendências motoras que o tom principal suscita. Eisenstein, em seu ímpeto experimental, concebe a montagem *atonal/harmônica* de *A Linha Geral: o velho e o novo* (1929) em franca oposição à montagem tonal ou ortodoxa, tensionando fortemente as convenções cinematográficas até então vigentes: ele utiliza *falsos raccords* para deixar emergir os harmônicos (*overtones*) que ressoam a partir do tom principal, para deixar emergir as ligações mais improváveis, para deixar emergir movimentos

aberrantes, anormais, patológicos:

Há neste filme inumeráveis casos de junções de montagem que satirizam abertamente a montagem ortodoxa, escolástica, de acordo com a dominante. O modo mais fácil de demonstrar isso é examinar o filme na mesa de montagem. Só então podem-se ver claramente as *junções de montagem perfeitamente “impossíveis”* que abundam em *A linha geral* (...)

Foi na mesa de montagem que detectei o objetivo claramente definido da montagem particular de *A linha geral*. Isto ocorreu quando o filme teve de ser condensado e diminuído (...)

E lá, examinando a sequência da procissão religiosa na mesa, não pude adequar a combinação de seus fragmentos a nenhuma das categorias ortodoxas, nas quais podemos aplicar nossa pura experiência. Na mesa, desprovidas de movimento, as razões para sua escolha parecem completamente incompreensíveis. O critério para reunião parece estar fora do critério cinematográfico *formalmente normal* (Eisenstein, 2002, p. 75-76 – os grifos são meus).

O critério “normal”, convencionado pela produção cinematográfica hollywoodiana (baseada nas “descobertas” de Griffith), para se realizar uma passagem “realisticamente” bem sucedida de um plano a outro, pode ser, conforme observa Noel Burch, remetido àquelas três regras de continuidade (o ‘grau zero do estilo cinematográfico’), a saber, o *raccord* de olhar, o *raccord* de direção e o *raccord* de posição. O autor observa que, na medida mesma em que as técnicas de decupagem iam se desenvolvendo, essas três regras acabaram “se firmando, ao mesmo tempo em que os métodos que permitiam respeitá-las foram sendo aperfeiçoados, contribuindo para tornar cada vez mais claros os seus objetivos: a questão era tornar ‘imperceptíveis’ as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial” (Noel Burch, 2011, p. 31). A afirmação dessas regras, o estabelecimento dessas convenções, visavam a conjuração da imagem cinematográfica em função do estabelecimento de um estilo realista de narração, de forma que o público pudesse, sem muito esforço, compreender a trama que se desenrolava na tela sem o auxílio de qualquer recurso exterior ao próprio encadeamento das imagens: “Com o advento do som e a crença no falso pressuposto de que o cinema seria um meio de expressão ‘realista’, chegou-se rapidamente a uma espécie de ‘grau zero do estilo cinematográfico’, pelo menos no que se refere à mudança de plano” (Noel Burch, 2011, p. 31-32). Dessa forma, a indústria cinematográfica tendeu fortemente a tornar proscritos quaisquer experimentalismos, quaisquer movimentos aberrantes, patológicos, anormais, que pudessem minimamente tornar ambíguas ou descontínuas as mudanças de plano: “as experiências dos cineastas russos, que tinham antevisto uma concepção de

decupagem totalmente diversa, foram logo consideradas ultrapassadas ou marginais. O ‘falso *raccord*’ devia ser banido, tanto quanto o ‘*raccord* pouco claro’” (Noel Burch, 2011, p. 32)⁹⁸. Com o passar dos anos, ressalta Noel Burch, essas convenções foram perdendo o seu sentido inicial, isto é, o de fornecer à imagem cinematográfica uma autonomia narrativa, e derivaram para um uso puramente convencional, isto é, um cliché:

Ao negar, dessa forma, a polivalência da mudança de planos, os cineastas chegaram a passar de um plano para o outro por razões esteticamente mal definidas, razões de mera conveniência, a tal ponto que, alguns deles, ao final dos anos quarenta, começaram a se questionar se essas mudanças eram realmente necessárias, se não era melhor suprimi-las pura e simplesmente, ou então usá-las apenas raramente e com uma função especial (Visconti, em *La Terra Trema*, Hitchcock, em *Rope (Festim Diabólico)*, Antonioni, em *Cronaca di um Amore (Crimes d’alma)*) (Noel Burch, 2011, p. 31-32).

O uso meramente convencional das regras de continuidade, a sua derivação num cliché maneirista, compõe justamente o cenário no qual Deleuze diagnostica uma *crise da imagem-ação*, uma crise do realismo cinematográfico, que abre caminho para surgimento do cinema moderno. Entretanto, segundo Deleuze, para além do desgaste natural no uso das regras de continuidade, vários outros elementos contribuíram para o esfacelamento do sistema sensorio-motor e para a consequente crise da imagem-ação: “a crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas à arte, à literatura e ao cinema em particular” (Deleuze, IM, p. 306). O desgaste no uso das

⁹⁸ Noel Burch fornece um exemplo simples e ao mesmo tempo elucidativo de como em Eisenstein o *falso raccord* compõe uma espécie de estrutura cuja função é tornar mais expressivos os choques, as velocidades, as gradações patológicas, que, sob o paradigma realista operado pelas regras “normais” de continuidade não teriam a mesma força de expressão. Trata-se de uma pequena sequência de *Outubro* (Eisenstein, 1927): “Em Outubro (...) há uma série de planos mostrando um trem indo em direção à fronteira: o primeiro plano mostra-nos a madeira dos vagões que passam da direita para a esquerda e o segundo mostra esses mesmos vagões, com a mesma distância focal, mas indo da esquerda para a direita. Ora, esta é uma violação radical do princípio do *raccord* de direção; mas Eisenstein sentiu necessidade de unir esses dois planos deste modo, sem um ‘plano de corte’, devido à satisfação estética, ao sentimento de violência e de velocidade dissonante provocado por esta mudança de plano. É um exemplo simples e isolado, mas que revela estruturas que podem surgir das mudanças de direção em relação à tela, referentes a movimentos que, na ‘realidade’ subjacente, são expressamente contínuos” (Noel Burch, 2011, p. 66). Porém, é importante salientar que o “elemento estrutural” desse tipo de composição opera ainda uma espécie de conjuração dos movimentos aberrantes, visto que o gênio de Eisenstein permitia operar com falsos *raccords* sem que isso se tornasse um incômodo para o espectador: “Evidentemente, uma tal constatação parece fazer supor que a percepção do público teria evoluído desde a época em que, à mudança de direção no quadro, correspondia uma mudança de direção ‘na realidade’, reação sobre a qual se baseia a regra do *raccord* de direção. Nada é tão simples assim. Da mesma forma que em *Ivan, o Terrível* [Eisenstein, 1944/1958] existem falsos *raccords* de posição, que desempenham um papel estrutural (e que, portanto, não ‘incomodam’), paralelamente a outros que, ao contrário, incomodam bastante, este tipo de falso *raccord* só é ‘válido’ quando, desta confusão de direções, nasce o que se pode chamar de estrutura” (Noel Burch, 2011, p. 66-67).

regras de continuidade evidenciou-se justamente no contexto sociocultural emergente após o fim da Segunda Guerra Mundial, um contexto onde todas ilusões civilizacionais do ocidente caíram por terra, e, junto com elas, muito dos elementos formais que constituíam o horizonte ideológico do realismo no cinema. Deleuze cita alguns desses elementos: “a vacilação do ‘sonho americano’ sob todos os aspectos, a nova consciência das minorias, a escalada e a inflação das imagens tanto no mundo exterior quanto na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados na literatura (...)” (Deleuze, *ibid.*). Naturalmente, a indústria continuou realizando filmes sob o regime da imagem-ação, uma vez que o êxito comercial de Hollywood passa pela manutenção do realismo cinematográfico. Mas, diferentemente do período clássico, no contexto emergente após a Segunda Grande Guerra, o realismo cinematográfico *deixou de ser sinônimo de cinema*, ou, pelo menos, sinônimo de bom cinema, sinônimo de excelência técnica. O que as vanguardas cinematográficas do pós-Segunda Guerra Mundial subverteram foram muito mais do que as regras formais de continuidade; elas subverteram a ideia mesma do que o cinema poderia ser:

Evidentemente, continuou-se a fazer filmes SAS e ASA: os maiores sucessos do cinema passam por aí, mas por aí não passa mais a alma do cinema. A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e das afecções dos quais o cinema se alimentara até então. Não acreditamos mais que uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos que uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo que parcialmente. Desmoronam as ilusões mais “sadias”. Em toda a parte, o que fica comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-reposta, em suma, os liames sensório-motores que constituíam a imagem-ação (Deleuze, *ibid.*)

Ao abolirem o sistema sensório-motor, ao deliberadamente subverterem as regras de continuidade, ao decretarem o fim do realismo enquanto única via possível para a construção cinematográfica, as vanguardas do pós-Segunda Guerra liberaram aquilo que sempre caracterizou a imagem cinematográfica, a saber, os movimentos aberrantes.

Movimentos esses que já marcavam a experiência do espectador e da espectadora comuns, *do homem ordinário do cinema*, conforme a denominação de Jean-Louis Schefer: “Mais recentemente Jean-Louis Schefer, em um livro em que a teoria forma uma espécie de grande poema, mostrou que o espectador comum do cinema, o homem sem qualidades, encontrava seu correlato na imagem-movimento como movimento extraordinário” (Deleuze, *IT*, p. 62). Em *O homem ordinário do cinema* (1980), Schefer desenvolve uma pesquisa sobre a experiência cinematográfica que tem como base a sua própria vivência como espectador de

cinema, de forma que seu texto alinha uma forte verve poética com relatos de experiências pessoais, sem deixar de teorizar, de forma mais abrangente (embora não sistematicamente), sobre essa experiência. Desde o início de sua produção teórica a respeito do cinema, Schefer colocou em cheque a efetividade da noção de realismo para compreender o que se passa com o espectador e a espectadora na sala de cinema: “a escrita sobre cinema de Schefer é marcada por uma separação radical de qualquer sentido de realismo ou representação, por um foco em um outro mundo, o dos afetos, que o cinema suscita em nós enquanto seus espectadores” (Ffrench, 2017, p. 169-170 – tradução livre). Schefer insurge, particularmente, contra o realismo de André Bazin, fundamentado na *ontologia da imagem fotográfica*, e contra o “efeito de realidade” supostamente inerente a experiência cinematográfica, tal como foi teorizado (em linha psicanalítica) pela *teoria do dispositivo* de Jean-Louis Braudry e pela *sintagmática* Cristian Metz⁹⁹. Conforme relata Patrick Ffrench (2017, p. 170-171), em 1979, Schefer concede uma entrevista aos *Cahiers du Cinéma* em que censura o alinhamento incontestado da crítica cinematográfica francesa (representada pelo próprio *Cahiers du Cinema* e pela revista *Tel Quel*) com o realismo de Bazin e com as especulações em torno do “efeito de realidade” na linha de Braudry/Metz: “Schefer sugere que a reflexão sobre o *dispositif*, que ocupa as páginas do *Cahiers*, há cerca de uma década ou mais (...) estava baseada em uma ‘ilusão tecnicista’, ela mesma provocada por uma crítica vanguardista do poder de manipulação da imagem” (Ffrench, 2017, p. 171 – tradução livre). Ffrench observa que, de fato, durante a década de 1970, a orientação editorial tanto dos *Cahiers du Cinéma* quanto da revista *Tel Quel* estava voltada para “uma crítica do poder de captura e sujeição ideológica incorporado (...) no aparato cinematográfico” (Ffrench, *ibid.* – tradução livre). Esse tipo de

⁹⁹ A teoria do dispositivo, conforme resume Ismaíl Xavier, parte da ideia de que existe “um cinema (o clássico e suas atualizações) que explora a potência de simulação do dispositivo”, envolvendo o espectador em um sistema de ilusões: “havia (...) o pressuposto da dominação social – à qual o cinema clássico prestaria o seu serviço – e a hipótese de que a eficácia do cinema neste papel estava apoiada na própria estrutura da psique (segundo a tópica freudiana) que encontrava no dispositivo cinematográfico o seu espelho” (Xavier, 2005, p. 175). A respeito do pensamento de Jean-Louis Baudry, que originalmente formulou a teoria do dispositivo, Xavier comenta: “Se o cinema se coloca socialmente como ‘máquina de prazeres’, esta teoria apoiada na psicanálise entende seu efeito como um movimento de regressão narcisista pelo qual o espectador se entrega a uma identificação com o aparato e, em seguida, com imaginário representado na tela. Jean-Louis Baudry publicou mais tarde o livro *O efeito-cinema* que realça novamente esta dupla dimensão do filme como artefato (o fazer, a arte, a representação) e como experiência subjetiva de gravitação vivida por uma plateia fascinada em função da sintonia entre sua disposição e o bom objeto oferecido na sala escura (...)” (Xavier, *ibid.*). A respeito do pensamento de Christian Metz, que ampliou e sistematizou a teoria do dispositivo, Xavier comenta: “Christian Metz, o mais equilibrado sistematizador desta teoria, deixou claro que Dispositivo não é apenas o aparato técnico, mas toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo. Deste modo, o Dispositivo se põe como uma ‘instituição social da modernidade’ (...)” (Xavier, 2005, p. 176).

reflexão, porém, acaba por relegar o espectador a um modelo de subjetividade que tem suas bases no racionalismo: uma vez que a teoria do dispositivo se volta para a análise do poder alienante inerente ao aparato cinematográfico, ela acaba também supondo que o espectador, fora desse aparato, é sempre um sujeito autônomo do ponto de vista racional, ativamente reflexivo, etc. Schefer, por seu turno, não pensa a experiência cinematográfica somente enquanto suspensão ou supressão dessa subjetividade autônoma. Ele aponta nessa experiência o nascimento (ou a invenção) de uma outra subjetividade, que não se confunde com a que atua no mundo fora do cinema. Na sala de cinema, a suspensão da subjetividade autônoma ocorre na medida mesma em que essa outra subjetividade, marcada, sobretudo, por uma nova experiência da temporalidade, emerge no espectador enquanto pura afetividade:

O “homem ordinário do cinema”, Schefer propõe, vai lá por “distração” (portanto, não como Bazin postularia, para experienciar um reflexo do real, e nem como Baudry e outros proporiam, como um sujeito universal susceptível aos efeitos de ilusão e alienação), mas, através dessa mesma distração, ele pode também experienciar um tempo novo ou “inventado”, uma distorção do corpo, e a “improbabilidade” desse mundo. (...) A “surpresa” da experiência – portanto, a novidade da experiência – deriva da descoberta, por parte do espectador, da “capacidade de viver em muitos mundos ao mesmo tempo” (...). Este *insight* “Proustiano” (...) remete-nos para uma concepção de cinema como uma forma da temporalidade dentro de nós que não se articula [*is out of joint*], por assim dizer, com aquela da nossa vida e tempo vividos (Ffrench, 2017, p. 177-178 – tradução livre).

Vou ao cinema para me distrair mas, por acaso, também aprendo algo diferente do que o filme vai me ensinar (ele não me ensinará que eu sou mortal – ele me ensinará, talvez, uma invenção do tempo, uma dilatação dos corpos e a improbabilidade disso tudo: eu permaneço, com efeito, constantemente não seu leitor, mas seu servo mais submisso e o seu juiz); eu aprendo, portanto, a me surpreender de poder viver simultaneamente em vários mundos (Schefer, 1997, p. 05)

A distinção entre uma subjetividade que é mais ou menos ativa no curso normal da vida, dessa outra, atravessada por afetos e que pode emergir durante uma sessão de cinema, permite a Schefer conceber a experiência cinematográfica como uma *prevalência* dessa última subjetividade sobre a primeira, de modo que o cinema ofereceria uma experiência mais “rica” do que somente alienação ou manipulação. Conforme observa Ffrench, Schefer desenvolve uma análise da experiência cinematográfica “que vê o afeto e a sensação da imagem como anteriores e até superiores à capacidade de reconhecer ou ‘ler’ um objeto (...). O cinema (...) fornece e cria uma ‘anterioridade dos afetos (isto é, de sentimentos não estruturados) sobre a legibilidade das imagens’” (Ffrench, 2017, p. 178 – tradução livre). Trata-se, como vimos, de uma anterioridade ou prioridade da subjetividade afetiva emergente em relação a

subjetividade reflexiva ou analítica, mas, sobretudo, da emergência de uma forma da temporalidade que se distingue daquela da vida fora do cinema, esta última marcada por um tempo constantemente regrado, seja pelo relógio, pelo trabalho ou pela natureza: em suma, um tempo territorializado, um tempo subordinado ao curso (movimento) normal da realidade. O que o cinema traz à superfície no próprio espectador é um mundo de ‘sentimentos ainda não estruturados’, de intensidade afetiva, um mundo em que a temporalidade regrada da vida real é suspensa, um mundo que, se não fosse o cinema, permaneceria apenas uma possibilidade virtual: “Esse outro mundo solicitado em nós pelo cinema é também (...) um mundo que responde e dá, momentaneamente, forma visual ao elemento ‘invisível’ e não atualizado de nossos corpos, quer dizer, de nossas vidas. Ele solicita (...) aquela parte de nós que permanece sem ação” (Ffrench, *ibid.* – tradução livre).

Ffrench destaca que existe na teoria de Schefer uma espécie de troca ou intercâmbio entre “o espectador imóvel e silencioso e os corpos em movimento e audíveis (objetos e também ‘personagens’) na tela” (Ffrench, 2017, p. 179 – tradução livre). Corpos e movimentos que, para Schefer, sempre foram desproporcionais e aberrantes. Nesse particular, é o cinema burlesco de Chaplin e Keaton (entre outros) que se apresenta como o principal exemplo, mas também a “comédia pastelão” dos primórdios do cinema, anterior, portanto, à sistematização operada por Griffith: “Antes do completo estabelecimento do *star-system*, com seus corpos ideais e idealizados (...), o cinema burlesco, Schefer sugere, introduziu corpos que existiam inteiramente numa gestualidade aberrante e numa fisionomia travestida (...)” (Ffrench, 2017, p. 169 – tradução livre). Ffrench ressalta que, para Schefer, o cinema burlesco apresenta corpos desproporcionais, desconjuntados e até mesmo obscenos, visto que pervertia as identidades e os papéis sociais designados tanto para os homens como para as mulheres, através dos travestimentos. Os movimentos no cinema burlesco também se apresentavam, invariavelmente, como improváveis ou aberrantes, em tudo distintos dos movimentos que executamos na vida real, desafiando, por exemplo, as leis da gravidade. Nesse cinema, os movimentos nos remetem a um mundo no qual as leis físicas e o tempo regrado da vida real são constantemente perturbados, desafiados, contraditos, falsificados:

Os movimentos propostos no cinema também são “movimentos aberrantes”. O cinema apresenta ao espectador simulações de movimentos, mas essas simulações são movimentos sem um centro de gravidade, cujas proporções são móveis e incertas. São corpos “experimentais”, isso é, corpos não mais garantidos pelas leis físicas das quais eu estou sujeito enquanto um agente no mundo social. Então, como espectador, como um ser solicitado por esse mundo, eu sou solicitado como um

corpo desproporcional, um corpo sem um centro de gravidade. A escrita de Schefer nos permite imaginar um tipo de troca pela qual a imagem na tela de um corpo desproporcional e aberrante, embora imaterial, é traduzida, de certo modo, na substância e na duração de meu corpo enquanto espectador. Assim, o que surge ou nasce em mim é um ser para quem as leis físicas do mundo foram, em certo sentido, suspensas. E essa aberração do movimento é introduzida através da sujeição do movimento como tal à anterioridade do tempo; a temporalidade intervem anteriormente à esfera da ação, da causalidade, e essa sujeição primordial ao tempo pode desengatar o movimento de seus trilhos (Ffrench, 2017, p. 179-180).

Os movimentos aberrantes promovidos na tela, notadamente distintos dos movimentos regradados pelas leis físicas no mundo real, promovem no espectador a emergência de uma afetividade intensiva não subordinada à subjetividade reflexiva ou analítica preponderante no curso *normal* da vida, permitindo que uma nova experiência da temporalidade atravesse o espectador, uma temporalidade que não se subordina mais ao movimento: seja ele um movimento físico (uma vez que os movimentos no cinema não precisam se submeter às leis da gravidade ou às relações de causa e efeito), seja ele uma medida qualquer, isto é, o *número do movimento* que subordina o tempo ao anterior e ao posterior, exatamente da mesma forma que, no curso normal da vida, subordinamos o tempo ao movimento performado pelos os ponteiros do relógio. Quando imersa na trama de um filme, a temporalidade do curso normal da vida fica suspensa e o espectador passa a “viver” a temporalidade imposta pelo próprio filme. É tendo em vista essa espécie de troca ou intercâmbio entre o espectador “imóvel e silencioso” e os movimentos aberrantes que se desenrolam na tela, essa emergência de uma afetividade intensiva correlata a uma temporalidade cinematográfica que em tudo se distingue da vida cotidiana, que Deleuze acolhe (não sem ressalvas)¹⁰⁰ as ideias de Schefer. Deleuze destaca em Schefer o anti-realismo cinematográfico e a distinção enfática entre o mundo real e o mundo que nos oferece a experiência cinematográfica: “É que a imagem-movimento não reproduz um mundo, mas constitui um mundo autônomo, feito de rupturas e desproporções, privado de todos os seus centros, dirigindo-se como tal a um espectador que já não é centro de sua própria percepção” (Deleuze, IT, p. 62). Os movimentos aberrantes desfazem os

¹⁰⁰ Ffrench destaca o ponto de discordância mais relevante: “O que Deleuze parece objetar no pensamento de Schefer é a postulação de um ‘crime original’, no qual ele vê uma ‘homenagem à psicanálise’. Eu identifiquei, de fato, nos escritos de cinema de Schefer a postulação de uma abordagem desenvolvimental que liga a experiência do cinema a uma parte ‘pré-corpórea’, pré-linguística do sujeito. Num sentido mais forte, o argumento proporia que Schefer faz com que o tempo inventado no cinema seja dependente de uma ‘fase’ de desenvolvimento do sujeito, a infantil, que corresponde ao momento pré-edípiano anterior, poder-se-ia postular, ao estágio do espelho e à entrada no mundo de representações simbólicas; Isso entraria em conflito com uma tese deleuziana que considera a imagem-tempo como um plano de imanência independente da noção psicanalítica de cena primária e especialmente da estrutura edípiana” (Ffrench, 2017, p. 180-181).

encadeamentos sensório-motores, destroem o encadeamento *normal* das conexões de causa e efeito preponderantes no mundo real e que o realismo naturalista cinematográfico se esforça por reproduzir:

Schefer tira disso a consequência mais rigorosa: a aberração de movimento que caracteriza a imagem cinematográfica liberta o tempo de qualquer encadeamento, opera uma apresentação direta do tempo, subvertendo a conexão de subordinação que ele mantém com o movimento normal; “o cinema é a única experiência em que o tempo me é dado na percepção”. (...) O que o movimento aberrante revela é o tempo como todo, como “abertura infinita”, anterioridade a qualquer movimento normal definido pela motricidade: é preciso que o tempo seja anterior ao desenrolar regrado de qualquer ação, que haja “um nascimento do mundo que não esteja ligado perfeitamente à experiência de nossa motricidade”, e que “a mais remota lembrança de imagem esteja separada de qualquer movimento dos corpos” (Deleuze, *ibid.*)

Conforme observa Ffrench, “A tese de Schefer sobre a ‘desproporção’ e a perda dos centros de gravidade tanto na imagem como no espectador”, permitirá à Deleuze *extrair* do livro Schefer “a proposição do cinema como oferecendo uma imagem direta do tempo, da prioridade ou anterioridade do tempo como tal” (Ffrench, 2017, p. 180). Seja a partir dos escritos teóricos poéticos de Schefer a respeito do espectador de cinema, ou a partir das observações de Epstein a respeito das invenções temporais possibilitadas pelo cinematógrafo, ou mesmo a partir do uso recorrente de *falsos raccords* na produção cinematográfica clássica (como vimos em Eisenstein), em suma, a partir de todos esses casos, Deleuze “extrai” ou “constrói” a tese de que a promoção de movimentos aberrantes pode fornecer uma apresentação direta do tempo: “Se o movimento normal subordina o tempo, do qual ele nos dá uma representação indireta”, inversamente “o movimento aberrante testemunha uma anterioridade do tempo, que ele nos representa diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos *falsos-raccords* das próprias imagens”. (Deleuze, IT, p. 62-63)

5.4 Tempo *desencadeado* (parte 1): a profundidade de campo e o plano-sequência

Os movimentos aberrantes, assim como apontam para uma anterioridade ou precedência do tempo em relação ao movimento, apontam também para a *contingência* da tese pasoliniana de que o plano ou a imagem cinematográfica, tomados isoladamente, estariam *sempre* no presente: “O que está em questão é a evidência segundo a qual a imagem cinematográfica está no presente, necessariamente no presente. Se assim o fosse, o tempo só

poderia ser representado indiretamente, a partir da imagem-movimento presente e por intermédio da montagem” (Deleuze, IT, p. 63). Trata-se de ressaltar que essa “evidência” não pode ser aplicada a toda produção cinematográfica, mas somente àquelas produções cuja construção formal seja intimamente dependente da montagem para poder reconstituir a passagem do tempo – e não há dúvida que essa caracterização pode ser aplicada a imensa maioria das produções hollywoodianas, haja vista a indispensabilidade e a atenção dada à utilização das regras de continuidade, bem como às outras leis da decupagem clássica. Deleuze retoma Godard para afirmar que a imagem cinematográfica encontra-se no presente somente nas produções medíocres: “O cinema é isso, não há presente, a não ser nos filmes ruins” (Godard *apud* Deleuze, *ibid.*).

Contudo, há algo que vai além da subversão operada pelos movimentos aberrantes. Deleuze afirma que a evidência pasoliniana é falsa em função de dois aspectos. Em primeiro lugar, porque “não há presente que não esteja habitado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir” (Deleuze, *ibid.*). É o que Deleuze já apontava a partir de Bergson, Nietzsche ou Proust: se o presente não fosse, ao mesmo tempo, passado e futuro, ele não passaria, ele não se constituiria como instante que passa. É da natureza do presente a sua contiguidade (paradoxal) com o passado e com o futuro. Assim, se na fórmula clássica hollywoodiana, a sucessão das imagens tende a relegar cada “presente” ou cada plano cinematográfico ao ‘todo aberto’ (a própria mudança) agenciado pela montagem, um cinema que rompa com esse agenciamento, com esse *encadeamento*, tende fortemente a liberar o “passado e o futuro que coexistem com a imagem presente” (Deleuze, *ibid.*). Em segundo lugar, porque não “somente a imagem é inseparável de um antes e de um depois que lhe são próprios, que não se confundem com as imagens precedentes e subsequentes, mas (...) ela própria cai em um passado e um futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado” (Deleuze, IT, p. 63-64). O presente, assim, é a face atualizada (o limite extremo) de uma potência virtual do passado que se atualiza a todo instante e não para de se atualizar em direção ao futuro. Deleuze se volta aqui para o cerne do realismo de André Bazin, isto é, para as noções de *profundidade de campo* e de *plano-sequência*. Porém, ele o faz somente num primeiro momento, porque acrescenta à análise baziniana uma dimensão virtual da temporalidade que remete à teoria da memória de Bergson. Vejamos isso em detalhe.

Em *A evolução da linguagem cinematográfica*, Bazin tece o relato historiográfico que

vai demarcar a passagem do cinema clássico para o cinema moderno, estabelecendo um corte histórico que é fundamental para a análise de Deleuze. Conforme observa Ismail Xavier, Bazin pensa a evolução do cinema enquanto “uma progressão rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista” (Xavier, 2005, p. 79). Assim, de acordo com Bazin, entre 1920 e 1938 o cinema teria operado uma espécie de *depuração* da vertente “expressionista” de produção cinematográfica, representada principalmente pelo expressionismo alemão e pela montagem dialética russa, que se serviam de todos os tipos de trucagens (cenários distorcidos e atuações extremamente estilizadas no expressionismo alemão, montagem de atrações no cinema russo) para apartar a imagem cinematográfica do estilo *realista naturalista* de origem griffitiana – estilo esse que prezava por uma atuação ‘natural’ ou espontânea e por cenários ‘autênticos’ ou ‘realísticos’, bem como pela invisibilidade da montagem. Esse realismo naturalista, diferentemente do que ocorreu nas escolas alemã e russa, teria tido desenvolvimento no cinema francês anterior à Segunda Guerra, que Bazin (2018, p. 108) denominou “realismo *noir* ou realismo poético” (ele inclui nessa categoria realizadores como Jacques Feyder, Marcel Carné, Julien Duvivier e Jean Renoir). O surgimento do cinema sonoro foi, sem dúvida, um fator importante para o desaparecimento da vertente “expressionista” de cinema, pois conferia maior realismo à produção cinematográfica, mas, longe de operar uma verdadeira revolução, o cinema sonoro somente reforçou a vertente realista naturalista: “Em 1938 ou 1939, portanto, o cinema falado conhece, sobretudo na França e nos Estados Unidos, uma espécie de perfeição clássica” (Bazin, 2018, p. 110). Dessa forma, no fim da década de 1930, “os filmes eram, de fato, quase sem exceção, decupados segundo os mesmos princípios” (Bazin, 2018, p. 113), isto é, segundo os princípios da decupagem clássica, cuja técnica característica era a utilização do campo/contracampo. É somente no início da década de 1940 que a decupagem clássica será profundamente abalada “pela decupagem em profundidade de campo de Orson Welles e de William Wyler” (Bazin, *ibid.*), de forma que uma verdadeira revolução se operaria no modo como os filmes eram realizados até então. Destaca-se, sobretudo, *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, filme que definitivamente marca a passagem do cinema clássico para o cinema moderno, não só pela presença marcante da profundidade de campo, mas também pela utilização bastante eficaz do plano-sequência que, em muitos momentos do filme, substitui a utilização da decupagem clássica – Welles, um realizador americano que, segundo Bazin, teve um precursor no cinema francês, a saber, Jean Renoir com *A regra do jogo* (1939):

A notoriedade de *Cidadão Kane* não poderia ser superestimada. Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera permanecendo até mesmo imóvel. *Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas.* (...) Jean Renoir já tinha compreendido isso perfeitamente quando escreveu, em 1938, ou seja (...) antes de *A regra do jogo* [*La Règle de jeu*, 1939]: “Quanto mais avanço em minha profissão, mais me sinto inclinado a fazer *mise-en-scène* em profundidade em relação à tela; quanto mais isso funciona, mais evito criar o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmera como no fotógrafo”.

E, com efeito, se procurarmos o precursor de Orson Welles, não será Louis Lumière ou Zecca, mas Jean Renoir. Em Renoir, *a busca por composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem*, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração (Bazin, 2018, p. 114 – os grifos são meus).

Conforme observa Xavier (2005, p. 80), é tendo em vista o “estilo narrativo de Jean Renoir e de Orson Welles” que Bazin apontará para uma “utilização menos acidental e mais sistemática” da profundidade de campo e do plano-sequência: utilização essa que põe em cheque os fundamentos da decupagem clássica e marca a emergência do cinema moderno. A manipulação da profundidade de campo tem efeitos decisivos na decupagem de um filme, na medida em que permite destacar o que está em primeiro plano (*close* no objeto ou personagem retratado, e fundo desfocado) ou apreender todo o conjunto. Do ponto de vista da decupagem clássica, ao retratar uma trama qualquer (um diálogo, por exemplo), o cineasta torna-se “obrigado a usar dois planos e fazer uso da montagem justamente porque é impossível mostrar nitidamente os dois elementos de interesse num mesmo plano e simultaneamente” (Xavier, *ibid.*), de forma que, na técnica clássica, o destaque da personagem ou do objeto em primeiro plano (com fundo desfocado) corrobora com a montagem, justamente porque seleciona ou segrega do espaço o que interessa na construção diegética da trama, da narrativa¹⁰¹. Com a utilização mais sistemática e planejada da profundidade de campo, Welles transferiu para a *mise-en-scène* em profundidade e, frequentemente, em tomada única (sem cortes), o desenrolar da trama que, na técnica clássica, exigiria a utilização do

¹⁰¹ “É claro que Orson Welles não ‘inventou’ a profundidade de campo, como tampouco Griffith inventou o *close*; todos os primitivos do cinema a utilizavam, e por razões óbvias. A imagem desfocada só apareceu com a montagem. Ela não era apenas uma sujeição técnica consecutiva ao emprego dos planos próximos, mas a consequência lógica da montagem, sua equivalência plástica. Se, em determinado momento da ação, o diretor faz, como na decupagem acima imaginada, um *close* de uma fruteira, é normal que a isole também no espaço pela focalização. A imagem desfocada do plano de fundo confirma, portanto, o efeito da montagem, ela é apenas um acessório ao estilo da fotografia, mas é essencial ao estilo da narrativa” (Bazin, 2018, p. 114).

campo/contracampo: “De modo geral, quanto maior a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentrar informações num único plano” (Xavier, *ibid.*). O plano-sequência, por sua vez, vem substituir “a multiplicidade de planos e a montagem de método clássico”, pela utilização de “um único e longo plano”, que passa, então, “a cumprir a função dramática da sequência do esquema clássico” (Xavier, *ibid.*). Bazin observa, a respeito de *Soberba* (1942), lançado logo após *Cidadão Kane*, que os planos-sequência utilizados por Welles “não são de modo algum ‘o registro’ passivo de uma ação fotografada num mesmo quadro; ao contrário sua recusa em cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma ação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido” (Bazin, 2018, p. 115). Ao alinhar a utilização do plano-sequência com a profundidade de campo, relegando a um papel secundário a técnica clássica de decupagem, Welles abriu caminho para a emergência de um realismo que faz jus à *ontologia da imagem fotográfica*, na medida em que torna possível integrar na imagem “o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituíra insidiosamente um tempo intelectual e abstrato” (Bazin, 2018, p. 120). Conforme observa Ismail Xavier, “o momento decisivo” na argumentação de Bazin “se dá quando a crítica à imagem descontínua e montada passa a ter um peso ‘ontológico’”:

Num primeiro aspecto, a montagem será dita não-realista porque ela impossibilita a captação do que seria uma propriedade essencial das coisas e dos fatos: a sua *duração concreta*; sua evolução contínua e seu movimento intrínseco – aquela temporalidade que é qualitativa e que nenhuma medida “objetiva” pode alcançar. O tempo do relógio me fornece uma quantidade abstrata e, do mesmo modo, quando no cinema, a duração concreta não está expressa na imagem, só tenho uma ideia intelectual do tempo transcorrido. Na montagem, os fragmentos combinados são capazes de “significar” um espaço, assim como sugerir, significar um tempo. Mas isto não substitui a sua percepção efetiva. Como eles não são dados de imediato e em bloco à minha consciência, tenho uma situação equivalente à do romance, onde o tempo de leitura não se identifica – qualitativa e quantitativamente – com o dos eventos representados. A decupagem clássica respeita a integridade lógica e a sucessão causal dos eventos no tempo, mas ela não me fornece e eu *não experimento este tempo como duração* (aqui Bazin inspira-se totalmente em Henri Bergson) (Xavier, 2005, p. 87).

Assim, inspirado em Bergson, Bazin ressalta que a profundidade de campo e o plano-sequência de Orson Welles possibilitaram *a emergência da duração concreta no interior da imagem ou do plano cinematográfico*. A ação das personagens em um espaço aprofundado e contínuo, permitiu, paradoxalmente, que a trama se desenvolvesse mais em função do tempo do que do espaço: com o plano-sequência e a profundidade de campo, o desenrolar dos fatos

na ordem temporal migra para o interior da imagem, possibilitando, dessa forma, *uma apresentação direta do tempo* em sua duração concreta, uma vez *que dispensa o recurso à montagem*, inevitável na técnica clássica, para representar a passagem do tempo. Não que a utilização da montagem tenha sido completamente excluída da produção cinematográfica – isso equivaleria a um retorno aos primórdios do cinema, um retorno à época do teatro retratado e das imagens animadas. O uso da montagem, porém, tornou-se, do ponto de vista de Bazin (e também de Deleuze), meramente residual: “No novo cinema, no verdadeiro cinema realista, a montagem continua a existir, mas apenas como um resíduo: seu papel é puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade abundante demais” (Xavier, 2005, p. 81)¹⁰². Welles mescla, através de uma montagem cinematográfica inovadora, a utilização do plano-sequência e da profundidade de campo com as técnicas clássicas de decupagem (campo/contracampo). E é justamente tendo em vista esse procedimento que Deleuze aponta para uma dimensão temporal no cinema de Welles *que vai além* do diagnóstico de Bazin: não é somente a duração concreta que emerge no cinema a partir de Welles, mas também (e sobretudo) uma imagem do passado em si mesmo, um passado puro e virtual que é contíguo à imagem presente, mas que não se reduz ou se confunde com ela:

É inexato considerar a imagem cinematográfica como estando, por natureza, no presente. (...) a primeira vez que a imagem-tempo direta apareceu no cinema não foi sob o aspecto do presente (...), foi, ao contrário, *na forma de lençóis de passado*, com *Cidadão Kane*, de Welles. Aí, o tempo saía de seus eixos, subvertia sua conexão de dependência com o movimento, a temporalidade se mostrava por si mesma e pela primeira vez, mas na forma de uma coexistência de grandes regiões por explorar (Deleuze, IT, p. 155 – os grifos são meus).

Deleuze recorre à *teoria da memória* de Bergson, constante no terceiro capítulo de *Matéria e memória*, para ir além do diagnóstico baziniano, e formular a tese de que, conjuntamente à duração concreta, o cinema de Welles também permitiu a conexão da imagem cinematográfica com a *virtualidade do passado em geral* (o passado *em si*), isto é, com os *lençóis* ou *camadas* do passado, uma instância mental inconsciente que não se

¹⁰² “Em outros termos, o plano-sequência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem – como poderia renunciar sem recair num balbucio primitivo? –, ele a integra à composição plástica. A narratividade de Welles ou de Wyler não é menos explícita que a de John Ford, mas ela tem sobre esse último a vantagem de não renunciar aos efeitos particulares que se pode tirar da unidade da imagem no tempo e no espaço. Com efeito, não é indiferente (pelo menos numa obra que consegue ter estilo), que um acontecimento seja analisado por fragmentos ou representado em sua unidade física. Seria evidentemente absurdo negar os processos decisivos trazidos pelo emprego da montagem na linguagem da tela, mas eles foram adquiridos em detrimento de outros valores, não menos especificamente cinematográficos” (Bazin, 2018, p. 115-116).

confunde com as funções sensório-motoras de nosso funcionamento corporal, coordenadas pelo cérebro. Ressaltamos que, tal qual o esquema sensório-motor serviu de modelo para que Deleuze descrevesse o cinema clássico e suas modalidades, a teoria da memória de Bergson também servirá a Deleuze como *modelo* para pensar o cinema moderno e as suas modalidades. Deleuze, portanto, transpõe (novamente) para o âmbito cinematográfico uma série de *relações* que, em Bergson, possuem pressupostos, assim como acarretam consequências epistemológicas e ontológicas. *É o modelo dessas relações que interessa a Deleuze* quando se reporta às imagens cinematográficas, e não seus pressupostos e/ou consequências.

5.5 O cone da memória

Bergson recusa, terminantemente, reduzir a memória (e o intelecto em geral) à simples funções cerebrais, assumindo, assim, uma posição declaradamente dualista. É o que se constata no parágrafo que abre o prefácio da sétima edição de *Matéria e memória*: “Este livro afirma a realidade do espírito, a realidade da matéria, e procura determinar a relação entre eles sobre um exemplo preciso, o da memória. Portanto é claramente dualista” (Bergson, 2006, p. 01). O cérebro faz parte do corpo, e, dessa forma, integra o conjunto de ‘imagens-movimento’ (a expressão é de Deleuze) que compõem o mundo material. Sua função é sensório-motora e, nessa medida, limita-se a coordenar a correlação entre um movimento recebido e um movimento executado, tendo em vista somente a utilidade desses movimentos para a manutenção da vida corporal¹⁰³. Para Bergson, a memória pura (o nosso passado) é, ao contrário, uma instância mental ou espiritual que não se confunde com a matéria (isso é, com o corpo, com o cérebro), que é, *em si mesma*, uma instância apartada da atualidade, do

¹⁰³ “Concebemos que fenômenos físico-químicos tenham lugar *no* cérebro, que o cérebro esteja *no* corpo, o corpo *no* ar que o circunda, etc; mas o passado uma vez realizado, se ele se conserva, onde se encontra? Colocá-lo, no estado de modificação molecular, na substância cerebral parece simples e claro, porque temos com isso um reservatório atualmente dado, que bastaria abrir para fazer fluir as imagens latentes na consciência. Mas, se o cérebro não pode servir a semelhante uso, em que depósito iremos alojar as imagens acumuladas? (...) Por se mostrar que uma coisa está *em* uma outra, de modo algum se esclareceu o fenômeno de sua conservação. E mais: admitamos por um instante que o passado sobreviva no estado de lembrança armazenada no cérebro. Será preciso então que o cérebro, para conservar a lembrança, conserve pelo menos a si mesmo. Mas este cérebro, enquanto imagem estendida no espaço, nunca ocupa mais que o momento presente; ele constitui, com o restante do universo material, um corte incessantemente renovado do devir universal. (...) Tal sobrevivência *em si* do passado impõe-se assim de uma forma ou outra, e a dificuldade que temos de concebê-la resulta simplesmente de atribuímos à série das lembranças, no tempo, essa necessidade de *conter* e de *ser contido* que só é verdadeira para o conjunto dos corpos instantaneamente percebidos no espaço” (Bergson, 2006, p. 174-175).

funcionamento sensório-motor, já que não oferece mais nenhuma utilidade para seu funcionamento: “Ora, o passado não tem mais interesse para nós; ele esgotou sua ação possível, ou só voltará a ter influência tomando emprestada a vitalidade da percepção presente” (Bergson, 2006, p. 168). O passado *em si*, a nossa memória virtual, é marcado pela sua inutilidade ou impotência diante do presente atual. Mas existe um outro passado, um passado imediato, que é contíguo ao presente atual e que complexifica (ou complica) a relação entre a atualidade do presente e a virtualidade da memória ou do passado:

Mas como o passado, que, por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe aí uma contradição verdadeira? – Respondemos que a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. Você define arbitrariamente o presente como *o que é*, quando o presente é simplesmente *o que se faz*. Nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no passado imediato. (...) A sua percepção, por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. *Nós só percebemos, praticamente, o passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro (Bergson, 2006, p. 175-176)

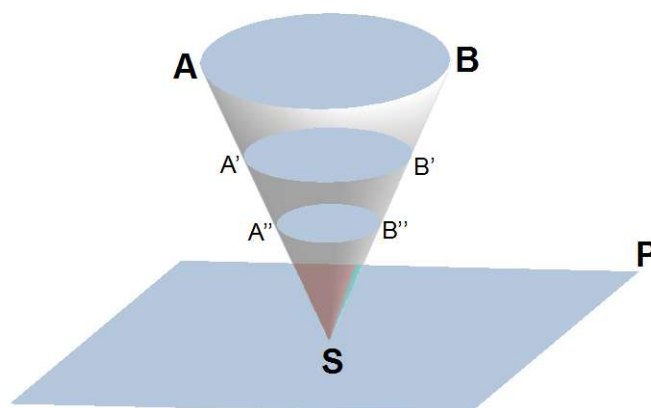
Bergson, portanto, discrimina dois tipos de memória: uma memória instantânea, vinculada ao funcionamento imediato do sistema sensório-motor, e que acompanha a duração concreta, e a memória *em si*, real porém virtual, inconsciente, apartada do presente atual na medida mesma em que ele não lhe é mais útil¹⁰⁴. A consciência, por sua vez, atua sempre no presente imediato: “a consciência não é mais que a marca característica do *presente*, ou seja, do atualmente vivido, ou seja, enfim, do *que age*, (...)” (Bergson, 2006, p. 165). A consciência acompanha, dessa forma, o funcionamento do esquema sensório-motor, embora não se confunda com ele. Esse acompanhamento, que se faz no presente, supõe, porém, a duração concreta, uma vez que o presente é caracterizado pela sua contiguidade com o passado e com o futuro. Na medida em que a consciência acompanha o movimento dessa

¹⁰⁴ “Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma, fixada no organismo, não é senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis. Ela faz com que nos adaptemos à situação presente, e que as ações sofridas por nós se prolonguem por si mesmas em reações ora efetuadas, ora simplesmente nascentes, mas sempre mais ou menos apropriadas. Antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem. A outra é a memória verdadeira. Coextensiva à consciência, ela retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu lugar e consequentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo, e não, como a primeira, num presente que recomeça a todo instante” (Bergson, 2006, p. 176-177).

memória imediata, sensório-motora, ela acaba também, segundo Bergson, realizando a ligação entre o presente atual, imediato, e a instância virtual de nosso passado, a nossa memória pura, com a condição de que essa última se faça novamente necessária ou útil para o presente atual: “Mas, se nunca percebemos outra coisa que não nosso passado imediato, se nossa consciência do presente é já memória, os dois termos que havíamos separado de início irão fundir-se intimamente” (Bergson, 2006, p. 177). Uma memória remete à outra e vice-versa:

Por um lado, com efeito, a memória do passado apresenta aos mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de orientá-los em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência: nisto consistem precisamente as associações por contiguidade e por similitude. Mas, por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes. Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a *ação*. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida (Bergson, 2006, p. 178-179).

Para Bergson, o nosso passado, virtualmente acumulado em nossa memória inconsciente, só pode emergir no presente atual, consciente, porque se torna novamente útil. É justamente essa emergência da memória virtual no presente atual que a imagem do *cone invertido da memória* vem representar. Conforme a imagem que reproduzimos abaixo, Bergson concebe um cone com os pontos SAB, que simbolizam a totalidade das lembranças acumuladas em nossa memória: “a base AB, assentada no passado, permanece imóvel, enquanto o vértice S, que figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo” (Bergson, 2006, p. 178). O ponto S é, portanto, onde a memória virtual e a memória sensório-motora se tocam, enquanto o plano móvel P representa o mundo material das imagens-movimento: “Em S concentra-se a imagem do corpo; e, fazendo parte do plano P, essa imagem limita-se a receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano” (Bergson, *ibid.*). Cada seção do cone (A'B'; A''B''; etc.) representa uma *camada*, uma *região* ou um *lençol* de nossa memória virtual, mais ou menos contraída, à medida em que se aproxima ou se afasta do vértice:



Deleuze, ao tratar das imagens cinematográficas, expande o alcance da memória pura de Bergson e supõe a existência de um *passado em geral*, isto é, um passado *em si*, virtual, comum a todas as coisas e do qual cada memória individual participa de alguma forma: “A memória não está em nós, somos nós que nos movemos em uma memória-Ser, em uma memória-mundo. Em suma, o passado aparece como a forma mais geral de um já-aí, de uma preexistência em geral, que nossas lembranças supõem (...)” (Deleuze, IT, p. 145-146). Desse ponto de vista expandido, o presente atual, o vértice do cone, se configura sempre como o *grau mais contraído* de *todo* o passado. Da mesma forma, cada seção do cone (A'B'; A''B'') representa um momento mais ou menos contraído de *todo* o passado: não se trata, portanto, de uma sucessão no tempo (A'B' que é sucedido por A''B'' e assim por diante...), mas sim da “coexistência de círculos mais ou menos dilatados, mais ou menos contraídos, cada um deles contendo tudo ao mesmo tempo, e sendo o presente o limite extremo” (Deleuze, IT, p. 146). Trata-se, portanto, de um *passado não cronológico*, que exerce toda sua potência no presente atual, ‘empurrando-o’ para o futuro eminente:

Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado iminente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos: cada região com suas características próprias, seus “tons”, “aspectos”, “singularidades”, “pontos brilhantes”, “dominantes”. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo. Claro, tais regiões (minha infância, minha adolescência, maturidade etc.) parecem se suceder. Mas elas só se sucedem do ponto de vista dos antigos presentes que marcam o limite de cada uma. Inversamente, elas coexistem do ponto de vista do atual presente que cada vez representa o seu limite comum, ou o mais contraído dentre eles (Deleuze, IT, p. 146).

É importante ressaltar que essa expansão da memória pura bergsoniana para uma “memória-mundo”, não configura, nos livros de Deleuze sobre cinema, uma tese

epistemológica e/ou ontológica. *Trata-se apenas de cinema*, de imagens cinematográficas, de forma que a expansão tem por objetivo somente adaptar o esquema de Bergson ao regime imagético criado pelo cinema moderno, em especial, por *Cidadão Kane* de Welles. Não se trata, portanto, de uma “memória-mundo” *real*, que efetivamente opera na nossa experiência com a realidade, mas sim, de um *modelo* que serve para pensar o tipo de imagem que emerge no cinema junto com a utilização sistemática dos planos-sequência e da profundidade de campo. É dessa forma que Deleuze aponta para a emergência no cinema de um tempo paradoxal e não cronológico, cujas características são “a preexistência de um passado em geral, a coexistência dos lençóis de passado, a existência de um grau mais contraído. É a concepção que será encontrada no primeiro grande filme de um cinema do tempo, *Cidadão Kane*, de Welles” (Deleuze, IT, p. 146-147).

5.6 Tempo desencadeado (parte 2): saindo da cadeia dos presentes

Dizíamos que Welles mescla a utilização do plano-sequência e da profundidade de campo com as técnicas clássicas de decupagem. É exatamente assim que Welles constrói a montagem de *Cidadão Kane*, formando uma composição cinematográfica que pode parecer, num primeiro momento, até bem simples: “estando Kane morto, testemunhas são interrogadas, e vão evocar suas *imagens-lembrança* em uma série de *flashbacks* subjetivos” que relatam momentos da vida de Kane. (Deleuze, IT, p. 155 – os grifos são meus). Deleuze liga o *flashback* a uma *imagem-lembrança*. Trata-se de um tipo de imagem que *materializa* no presente atual uma camada ou uma região do passado: “A conexão da imagem atual com imagens-lembrança aparece no *flashback*. Este é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente” (Deleuze, IT, p. 76)¹⁰⁵. Essa *imagem-lembrança*, porém, não deve ser confundida com o *todo virtual* do passado do qual

¹⁰⁵ As imagens-lembrança, na forma dos *flashbacks*, compõem uma das modalidades cinematográficas da imagem-tempo. Deleuze dedica a elas uma seção inteira do terceiro capítulo de *Cinema 2 – A imagem-tempo* (Cf. Deleuze, IT, p. 75-86). As imagens-lembrança, porém, *não se confundem* com as seções do cone da memória (que pertencem à memória pura, não atualizada). A imagem-lembrança *perfaz um circuito* que vai do presente atual em direção ao passado, retornando, logo em seguida para o presente. Em suma, a imagem lembrança perfaz o circuito de atualização (ou *materialização*) da memória ou lembrança pura, virtual: “Quanto as seções do cone, AB, A'B'..., *não são* circuitos psicológicos a que corresponderiam imagens-lembrança, são circuitos puramente virtuais, cada um deles contendo todo o nosso passado tal como ele se conserva em si (as lembranças puras). Bergson não deixa subsistir qualquer equívoco a respeito. Os circuitos psicológicos de imagens-lembrança, ou de imagem-sonho, constituem-se somente quando ‘saltamos’ de S para uma dessas seções, para dela atualizar essa ou aquela virtualidade que deverá então descer para um novo presente S” (Deleuze, IT, p. 122 – nota de rodapé 21 – os grifos são meus).

ela deriva (o cone e as suas seções), de forma que o esquema traçado por Welles em *Cidadão Kane* apresenta-se, segundo Deleuze, muito mais complexo do que parece à primeira vista. Os testemunhos a respeito da vida de Kane, observa Deleuze, não compõem meros *flashbacks* ou *imagens-lembranças*: eles não perfazem apenas um circuito que vai do presente ao passado, retornando novamente ao presente, mas, diferentemente, correspondem efetivamente a “um corte na vida de Kane, um círculo ou lençol de passado virtual, um contínuo” (Deleuze, IT, p. 155). É aqui que a expansão deleuzeana da memória pura bergsoniana em direção a um *passado em geral* funciona como ferramenta de análise para o filme de Welles. É justamente porque cada uma dessas testemunhas pertence ao passado Kane, é justamente porque tanto Kane quanto as testemunhas pertencem a um mesmo passado em geral, que esses relatos apresentam, segundo Deleuze, muito mais que simples imagens-lembrança: eles apresentam *lençóis* ou *regiões* do passado de Kane, apresentam diretamente as variadas seções do cone da memória, cada uma delas contendo todo o passado de Kane, embora sob diferentes aspectos:

Claro, essas regiões do passado têm um curso cronológico que é o dos antigos presentes aos quais elas remetem. *Porém, se esse curso pode ser facilmente desarrumado, é porque em si mesmas, e relativamente ao presente atual de onde se parte a busca (Kane morto), elas são todas coexistentes, cada uma contendo toda a vida de Kane sob este ou aquele aspecto.* Cada uma tem o que Bergson chama de “pontos brilhantes”, singularidades, mas cada uma recolhe em torno desses pontos a totalidade de Kane ou sua vida inteira como uma “vaga nebulosidade”. (...) Cada testemunha salta no passado em geral, instala-se de saída nesta ou naquela região coexistente, *antes de encarnar certos pontos de região* em uma imagem lembrança (Deleuze, IT, p. 155-156 – os grifos são meus).

Assim, para Deleuze, em *Cidadão Kane*, Welles conseguiu inserir no meio das imagens-lembrança, no meio dos *flashbacks*, verdadeiras seções ou regiões do passado puro de Kane. Welles efetua tal proeza mesclando, justamente, a utilização do plano-sequência e da profundidade de campo, com técnicas oriundas da decupagem clássica, em especial, a utilização de campo e contracampo. Os longos *flashbacks* ou imagens-lembranças que Welles utiliza nesse filme apresentam, dessa forma, dois tipos de imagem bem distintas: “e a famosa montagem de *Cidadão Kane* vai determinar o conjunto das conexões entre ambas (ritmo)” (Deleuze, IT, p. 156). O primeiro tipo de imagens é concebido por meio das técnicas clássicas de decupagem, uma vez que, através delas, Welles reconstitui “séries motoras de antigos presentes, ‘atualidades’ ou mesmo hábitos. São campos e contracampos, cuja sucessão atesta os hábitos conjugais de Kane, dias enfadonhos ou tempos mortos” (Deleuze, *ibid.*). Welles insere entre a série de imagens compostas por campos e contracampos, no estilo clássico de

decupagem, longos planos-sequência, acompanhados de *mise-en-scène* em profundidade. Procedendo dessa maneira, Welles acaba por inserir no meio das imagens-lembrança verdadeiros *contínuos* que constituem *o próprio passado* de Kane, que estão apartados da função de atualização própria às imagens-lembrança, uma vez que exploram a duração concreta destas *regiões* em si mesmas (seções do cone) ou do próprio passado: “a imagem-lembrança não passa mais para uma sucessão de antigos presentes que ela reconstitui, mas se ultrapassa em regiões de passado coexistente que a tornam possível. Essa é a função da profundidade de campo: cada vez explorar uma região de passado, um contínuo” (Deleuze, IT, p. 157).

Tomemos um exemplo. Boa parte da segunda metade do filme de Welles está voltada para a obsessão de Kane (interpretado pelo próprio Orson Welles) em tornar Susan (Dorothy Comingore), sua segunda esposa, uma célebre cantora de ópera. O relacionamento entre os dois se inicia quando Kane ainda era casado, e é justamente esse escândalo extraconjugal que custará sua carreira política e seu primeiro casamento. Kane, um rico e poderoso magnata da imprensa, se encanta pela jovem de origem simples, que cultivava amadoramente o hábito de cantar algumas árias junto ao piano. Uma vez casados, e com a carreira política de Kane enterrada definitivamente, todos os seus esforços se voltam para a transformação de Susan em uma verdadeira estrela da música lírica, embora suas habilidades se mostrem nada excepcionais, nada além do que pode uma diletante em matéria de música. Kane chega a construir um grande teatro lírico para servir de palco às apresentações da jovem esposa. Mas, apesar de todos os esforços empreendidos, Susan fracassa clamorosamente, e sucumbe à todas as pressões e expectativas que lhe cercavam: as cobranças do professor de música, as críticas da imprensa especializada, a obsessão em torná-la cantora, que não é um desejo propriamente seu, e sim do marido megalomaniaco. Susan decide acabar com a própria vida, tenta o suicídio, mas fracassa nisso também. Em muitos momentos da reconstituição da trajetória de Susan na vida de Kane, Welles recorre à decupagem clássica, com o uso convencional de campos e contra-campos. Contudo, em alguns momentos-chave, ele recorre à *mise-en-scène* em profundidade e ao plano sequência, e são nesses momentos que Deleuze encontra um certo tipo de *apresentação direta da duração concreta do passado* no filme de Welles:

Mas o que acontece quando os esforços acumulados de Susan desembocam em uma cena em plano longo e profundidade de campo, sua tentativa de suicídio? Dessa vez, a imagem procede a uma verdadeira exploração de um lençol de passado. As imagens em profundidade expressam regiões do passado como tal, cada uma com

seus acentos próprios ou seus potenciais, e marcam tempos críticos da vontade de potência de Kane. O herói age, anda, e se mexe: mas é no passado que ele próprio se mete e se move: *o tempo não está mais subordinado ao movimento, mas o movimento ao tempo* (Deleuze, IT, p. 156 – os grifos são meus).

Se a montagem continua a ser, em Welles, o ato cinematográfico por excelência, nem por isso deixa de mudar de sentido: em vez de produzir a partir do movimento uma imagem indireta do tempo, ela vai organizar a ordem das coexistências ou as correlações não cronológicas na imagem-tempo direta. Diversos lençóis de passado serão evocados, e encarnarão seus aspectos em imagens-lembrança (Deleuze, IT, p. 164).

Assim, recorrendo a Bergson, Deleuze vai muito além do diagnóstico baziniano que compreendia a utilização da profundidade de campo apenas como aprofundamento do realismo cinematográfico. Como já havíamos observado, Deleuze concorda com Bazin no que diz respeito ao caráter inovador do procedimento¹⁰⁶, que marca a passagem do cinema clássico para o cinema moderno, mas discorda no que diz respeito à função desse procedimento: ele não comporta apenas a apresentação direta do tempo enquanto duração concreta (realismo aprofundado), mas comporta também uma remissão direta a um passado puro e virtual: “a profundidade de campo cria certo tipo de imagem tempo direta, que se pode definir pela memória, pelas regiões virtuais de passado, pelos aspectos de cada região. *Seria menos uma função de realidade do que uma função de memorialização, de temporalização*” (Deleuze, IT, p.161 – os grifos são meus). Deleuze afirma que a utilização da profundidade de campo forneceu vários outros tipos de imagem-tempo, de forma que o modelo de Welles corresponde a apenas um (dentre outros possíveis) desses tipos de temporalização da imagem: “Parece-nos que há várias funções da profundidade de campo, e que elas se encontram todas em uma imagem tempo direta” (Deleuze, IT, p. 160).

É em Alain Resnais, segundo Deleuze, que encontramos uma completa radicalização das funções de memorialização ou temporalização da imagem cinematográfica: “Talvez Resnais seja o mais próximo de Welles, seu discípulo mais independente, mais criativo, que transforma todo o problema” (Deleuze, IT, p. 170). É que em Welles, sobretudo em *Cidadão*

¹⁰⁶ “A profundidade de campo foi por muito tempo produzida por uma simples justaposição de planos independentes, uma sucessão de planos paralelos na imagem: por exemplo a conquista da Babilônia em *Intolerância* [*Intolerance*, 1916] de Griffith mostra em profundidade as linhas de defesa dos sitiados, do primeiro plano ao plano de fundo, cada um tendo seu próprio valor e reunindo elementos lado a lado em um conjunto harmonioso. É de uma maneira bem diferente que Welles inventa uma profundidade de campo segundo uma diagonal ou uma abertura que atravessa todos os planos, põe os elementos de cada plano em interação com os outros, e sobretudo faz comunicar diretamente o plano de fundo com o primeiro plano (como na cena do suicídio, quando Kane entra violentamente pela porta dos fundos, pequenininha, enquanto Susan agoniza na sombra, em plano médio, e o enorme copo é visto em primeiro plano)” (Deleuze, IT, p. 158).

Kane, ainda subsiste um *ponto fixo*, a saber, o próprio presente, marcado pela morte de Kane, de onde se parte em direção à exploração do passado: “é relativamente a esse ponto fixo que todos os estratos ou lençóis de passado coexistem e se confrontam” (Deleuze, *ibid.*). Resnais vai muito além de Welles na exploração desses lençóis ou regiões do passado. Em seus filmes não existe mais ponto fixo, não há mais uma demarcação evidente do que é o tempo presente: “Não há autor mais enterrado no passado. É um cinema que de tanto se esquivar do presente, impede o passado de se degradar em lembrança” (Deleuze, IT, p. 182). Dentre os muitos casos que encontramos na obra de Resnais para exemplificar essa impossibilidade de demarcar o tempo presente, destaca-se *O ano passado em Marienbad* (1961), um filme cuja trama percorre, de cima a baixo, os lençóis do passado, as várias seções do cone, sem nunca se reportar ao presente atual. Resnais se isenta de nomear as personagens e a trama é deliberadamente ambígua: a personagem masculina X (Giorgio Albertazzi) interpela a personagem feminina A (Delphine Seyrig), dizendo-lhe que eles se encontraram naquele mesmo lugar (ou talvez em outro, parecido...), um hotel, no ano anterior e mantiveram um breve relacionamento (ou talvez tenha sido uma relação não consentida, talvez X tenha confundido os sinais de A, talvez tenha sido uma violação...). Ela diz não se lembrar de nada, mas oscila em seus atos, tecendo uma trama tão permeada pela ambiguidade que nunca sabemos quem está falando a verdade, ou se há alguma verdade, um ponto fixo do qual se possa comprovar a veracidade daquelas ou de qualquer outra memória – há algo de *ficcional* inerente a toda lembrança, inerente a toda reconstituição do passado, e é justamente isso que Deleuze aponta no mecanismo da *memória involuntária* em Proust. Mas não é só a trama que não encontra um ponto fixo, uma referência, uma orientação qualquer. Nunca se sabe *quando* as personagens estão no presente ou *se* estiveram no presente em algum momento do filme. Assim, elas parecem estar, o tempo todo, percorrendo o passado de cima a baixo, cruzando incessantemente seus lençóis, suas regiões, as várias seções do cone:

No momento em que a narrativa, imaginária ou não, de um primeiro encontro em Marienbad acabou de se juntar ao segundo encontro e modificá-lo, nesse momento a história presente do segundo encontro cai por sua vez no passado, e a voz do narrador começa a evocá-lo no imperfeito, como se um terceiro encontro já se esboçasse, relegando à sombra o que acaba de transcorrer, como se, melhor dizendo, toda essa história nunca deixasse de ser passada (Ropars *apud* Deleuze, IT, p. 171 – nota de rodapé nº 27).

Trata-se, porém, de um passado que não é somente da personagem X ou da

personagem A, mas um passado em comum, um passado não psicológico, um passado em si, virtual, que engloba o passado das duas personagens: justamente a expansão da memória virtual bergsoniana, à qual Deleuze recorre para dar conta da imagem direta do tempo no cinema moderno: “Do começo ao fim da obra de Resnais, embrenhamo-nos em uma memória que vai além das condições da psicologia, memória a dois, memória de vários, memória-mundo, memória-idades do mundo” (Deleuze, IT, p. 174). Resnais explora a profundidade de campo com uma notável perfeição técnica, de forma que seus *travellings* operam verdadeiras viagens no tempo. Num movimento de câmera pode-se ir diretamente de um ponto a outro no passado das personagens, de um ponto a outro desses lençóis ou regiões virtuais do passado: “cada lençol de passado é um contínuo. Se os *travellings* de Resnais são célebres é porque definem, ou melhor, *constroem contínuos*, circuitos de velocidade variável (...)” (Deleuze, IT, p. 174 – os grifos são meus). Construir *contínuos de passado* nada mais é do que circular entre as várias camadas do cone da memória, entre os vários lençóis ou regiões do passado¹⁰⁷, operação que Resnais executa de forma exemplar num simples (porém, sofisticadíssimo) movimento de câmera – seus *travellings* realizam um mergulho na própria temporalidade:

Também em Resnais é no tempo que mergulhamos, não à mercê de uma memória psicológica que nos daria apenas uma representação indireta, não à mercê de uma imagem-lembrança que nos remeteria novamente a um antigo presente, mas segundo uma memória mais profunda, memória do mundo que explora diretamente o tempo, alcança no passado o que se furta à lembrança. Como o *flashback* parece derrisório diante de explorações do tempo tão fortes, tal como o silencioso caminhar sobre o tapete espesso, que cada vez que ocorre situa a imagem no passado, em *O ano passado em Marienbad* (Deleuze, IT, p. 64).

Nota-se, portanto, que a exploração da profundidade de campo operada por Resnais vai muito além das inovações criadas por Welles. Bazin já ressaltava que *Cidadão Kane* se tornou um exemplo paradigmático justamente porque marca o começo de um novo período, mas que, entretanto, não é um caso isolado: “Cidadão Kane se insere num movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, que confirma quase em toda parte, de algum modo, essa revolução da linguagem” (Bazin, 2018, p. 118). O neorealismo italiano, foi, segundo Bazin, um desses movimentos que, na mesma época mas

¹⁰⁷ “(...) construímos um contínuo com fragmentos de diferentes idades, nos servimos das transformações que se operam entre dois lençóis para constituir um lençol *de* transformação. (...) constituímos um lençol de transformação que inventa um tipo de continuidade ou de comunicação transversal entre vários lençóis e tece entre eles um conjunto de relações não localizáveis. Deslindamos, assim, um tempo não cronológico. Extraímos um lençol que, através de todos os outros, apreende e prolonga a trajetória dos pontos, a evolução das regiões” (Deleuze, IT, p. 180-181).

por caminhos diferentes daqueles traçados por Welles, também subverteu o predomínio da montagem e da decupagem clássicas. Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Cesare Zavattini e Luchino Visconti, são os realizadores elencados por Bazin como representantes de uma nova forma de se fazer cinema, que “opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos de montagem” (Bazin, 2018, p. 118). Bazin destaca *A terra treme* (1948) de Visconti, “filme composto quase unicamente de planos-sequência, no qual a preocupação de abraçar a totalidade do acontecimento se traduz pela profundidade de campo e por intermináveis panorâmicas” (Bazin, 2018, p. 119).

Deleuze, assim como Bazin, destaca os *travellings* de Visconti para exemplificar a ação da personagem em espaço aprofundado e contínuo, que remete a imagem cinematográfica mais à passagem no tempo do que ao deslocamento no espaço: “no início de *Vagas estrelas da Ursa Maior* [Visconti, 1965], quando a heroína volta à casa natal, e pára a fim de comprar o xale preto, com o qual cobrirá a cabeça, e *a bolacha que comerá como um alimento mágico*, ela não percorre o espaço, mergulha no tempo” (Deleuze, IT, p. 64 – os grifos são meus). Nesse exemplo, Deleuze novamente aponta para uma dimensão temporal que vai além do diagnóstico de Bazin. Porém, aqui, ao invés de Bergson, é a Proust que Deleuze recorre para apontar a emergência de uma dimensão virtual da temporalidade, suscitada pela ação da personagem no espaço aprofundado e contínuo: o espaço aberto pela profundidade de campo em Visconti não possui somente três dimensões, mas também uma *quarta dimensão* que remete diretamente ao tempo e não mais ao espaço. No *travelling* curtíssimo ao qual Deleuze se refere, a ação das personagens é retratada por Visconti por meio de um plano-sequência com profundidade de campo, de forma que temos aí, num primeiro momento, uma imagem do tempo em sua duração concreta tal qual descrita por Bazin: Sandra (Cláudia Cardinale), a protagonista do filme, e seu marido Andrew (Michael Craig), são retratados saindo de um pequeno estabelecimento na beira da estrada, e, enquanto conversam, caminham em direção ao carro para continuarem a viagem. Enquanto relata ao marido quem serão os familiares e amigos que ele encontrará na antiga casa da família, localizada no interior da Itália, Sandra retira uma bolacha do pacote que tem em mãos e a come. Deleuze localiza nesse pequeno *travelling* um momento crucial da trama retratada, justamente aquele momento em que a imagem cinematográfica se abre para uma *quarta dimensão temporal*, uma dimensão proustiana, em que a personagem é remetida a uma virtualidade temporal que

ainda não está presente (atualizada) mas que passa a ser suscitada pela imagem atual. Trata-se aqui de um funcionamento análogo àquele da *memória involuntária* em Proust: assim como a personagem principal da *Recherche...* mergulha num passado virtual (que é mais próximo a uma *ideia* do que a uma lembrança propriamente dita) mediado por um signo sensível, o gosto da *madeleine* embebida de chá, a personagem de Visconti, ao morder a bolacha que tinha em mãos, mergulha em seu próprio passado, retorna de corpo e alma à suas origens: é nesse ponto que trama do filme começa a caminhar em direção ao seu trágico desfecho. Deleuze assinala, em muitos filmes de Visconti, a existência virtual de “um passado desaparecido” que espera pelos personagens, “os aspira, traga, retirando-lhes toda a força ao mesmo tempo que eles se embrenham nele. Como o famoso *travelling* do início de *Vagas estrelas da Ursa Maior*, que não é deslocamento no espaço, mas penetração em um tempo sem saída” (Deleuze, IT, p. 141). É claro que toda a virtualidade contida no pequeno *travelling* de Visconti só se atualizará no decorrer do filme, à medida em que a trama se desenrola. Porém, a técnica de montagem cumpre, nesse desenrolar, um papel meramente residual, *uma vez que passa a estar a serviço da atualização da virtualidade*, e não mais, como ocorria no cinema clássico, *constituindo, ela própria, o virtual, a totalidade aberta, a própria mudança*.

É importante ressaltar, entretanto, que essa abertura do espaço cinematográfico para uma *quarta dimensão temporal* não é exclusiva do cinema moderno, principalmente se consideramos o seu início conforme o corte histórico realizado por Bazin. Deleuze já tinha apontado o mesmo procedimento, por exemplo, em *A paixão de Joana D’arc* (1928) de Dreyer, que, utilizando um procedimento formal *inverso* àquele posteriormente adotado por Orson Welles (lembramos que Dreyer *suprime* a profundidade de campo), também abre a imagem cinematográfica para uma *quarta dimensão*: “não dizemos que a profundidade de campo tenha a exclusividade da imagem-tempo. Pois, por sua vez, há muitas imagens-tempo diretas. Há imagens tempo que são criadas por supressão da profundidade de campo (...); e o próprio caso da planeza de imagem é diverso (...)” (Deleuze, IT, p. 160). A imagem-tempo, nesse sentido, emergiu no cinema *através de múltiplos recursos*, e em *várias fases históricas* da produção cinematográfica, não se restringindo ao período moderno. *O que caracteriza essa imagem direta é a sua capacidade de subverter a subordinação do tempo ao movimento, e a sua capacidade de remeter a imagem cinematográfica para a dimensão virtual da temporalidade*, isto é, para um passado que é contíguo a imagem atual e que tende inexoravelmente para o futuro, também virtual, que abarca tanto o *passado puro* bergsonian,

quanto aquela *qualidade ideal* que encontramos no mecanismo da memória involuntária proustiana (podendo ainda abarcar muitas outras possibilidades):

Os *travellings* de Resnais e de Visconti, a profundidade de campo de Welles, operam uma temporalização da imagem ou formam uma imagem-tempo direta, que realiza o princípio: só nos filmes ruins a imagem cinematográfica está no presente. “Mais do que um movimento físico, trata-se sobretudo de um deslocamento no tempo”. E não há dúvida de que os procedimentos são múltiplos: o achatamento da profundidade e a planeza da imagem que, em Dreyer e em outros autores, abrirão diretamente a imagem para o tempo como quarta dimensão. Isso porque existem (...) variedades da imagem-tempo, assim como havia tipos da imagem-movimento. A imagem-tempo direta, porém, sempre nos faz aceder a essa dimensão proustiana, segundo a qual as pessoas e coisas ocupam no tempo um lugar incomensurável ao que têm no espaço. (...) É essa ascensão, essa emancipação do tempo que assegura o reino do *raccord* impossível e do movimento aberrante. O postulado da “imagem no presente” é um dos mais nocivos para qualquer compreensão do cinema (Deleuze, IT, p. 64-65).

Dessa forma, Deleuze concebe variantes da imagem-tempo assim como ele concebe variantes da imagem-movimento. A imagem-tempo emerge no cinema moderno, por exemplo, como *imagem-lembrança* por meio da técnica do *flashback*. Ela também pode surgir como *imagem-sonho* que, diferentemente das imagens-lembrança, não se atualiza no presente mas sim em uma outra imagem, produzindo, dessa forma, uma série onde cada imagem se transforma em uma outra, sucessivamente, tal como ocorre no sonho¹⁰⁸. Assim, por exemplo, Deleuze remete a imagem-sonho a *Oito e meio* (1963), de Federico Fellini, filme em que o herói da trama, Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), divaga por uma série de associações livres, que perpassam desde reconstruções fantasiosas de sua infância até acontecimentos ‘surreais’ da vida adulta: “desde a estafa e a queda de pressão do herói, até a visão panorâmica final, passando pelo pesadelo do subterrâneo e do homem-pipa que serve de abertura ao

¹⁰⁸ “Qual é, mais precisamente, a diferença entre uma imagem-lembrança e uma imagem-sonho? Partimos de uma imagem-percepção, cuja natureza consiste em ser atual. A lembrança, ao contrário, o que Bergson chama de ‘lembrança-pura’, é, necessariamente, uma imagem virtual. Mas, no primeiro caso, ela própria se torna atual na medida em que é chamada pela imagem-percepção. Ela se atualiza em uma imagem-lembrança que corresponde à imagem-percepção. O caso do sonho faz com que apareçam duas importantes diferenças. Por um lado, as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando a consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se em uma terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfozes que traçam um circuito muito grande. (...) Não são metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito” (Deleuze, IT, p. 88 – trad. parcialmente modificada). Deleuze insiste na distinção entre imagem-sonho e metáfora porque, no nosso ponto de vista, quer distingui-la das associações simbólicas entre imagens, tal como ocorre, por exemplo, na montagem dialética de Eisenstein. A imagem-sonho se processa por anamorfose: uma imagem que se desdobra imanentemente em outra, sem que isso necessariamente represente uma associação de tipo intelectual.

filme” (Deleuze, IT, p. 87). *O Cão Andaluz* (1929), de Luis Buñuel, oferece um exemplo bastante ilustrativo de imagem-sonho no cinema clássico: “a imagem da nuvem alongada que corta a lua se atualiza, mas tornando-se a de uma navalha que corta o olho, conservando assim o papel de imagem virtual relativamente a seguinte” (Deleuze, IT, p. 89 – trad. parcialmente modificada). Deleuze evoca ainda muitos outros exemplos, retirados, principalmente, da comédia musical e do cinema burlesco.

Sem dúvida, a principal variante da imagem-tempo é a *imagem-cristal*, uma imagem *especular* que engendra o menor circuito entre a percepção e a lembrança, de forma que não se distingue mais o que é atual e o que é virtual na imagem: “Se levarmos essa tendência às últimas consequências, diremos que a própria imagem atual tem uma imagem virtual que lhe corresponde, como um duplo ou um reflexo. (...) há ‘coalescência’ entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual” (Deleuze, IT, p. 105-106). Os espelhos, por exemplo, compõem cenas em que a circulação entre imagem atual e virtual é imediata: “a imagem especular é virtual relativamente à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa à personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o fora de campo” (Deleuze, IT, p. 108). Essa troca, ou circuito, entre a personagem e a sua imagem especular torna-se, segundo Deleuze, “ainda mais ativa quando o circuito remete a um polígono de número crescente de lados: tal como um rosto refletido nas facetas de um anel (...)” (Deleuze, *ibid.*). Encontramos esse tipo de imagem especular ampliada quando uma personagem é retratada, por exemplo, dentro de um caleidoscópio, ou em uma “sala de espelhos”, dessas que encontramos em parques de diversão. É justamente esse último exemplo que compõem umas das sequências finais de *A dama de Shanghai* (Orson Welles, 1947), momento em que o casal Banister (Rita Hayworth e Everett Sloane) se confronta até a morte em uma sala de espelhos, enquanto o herói da trama, Michael O’Hara (Orson Welles), escapa ileso: “perfeita imagem-cristal em que os espelhos multiplicados tomaram a atualidade das duas personagens, que só poderão reconquistá-la quebrando-os todos, encontrando-se, assim, lado a lado e matando uma à outra” (Deleuze, *ibid.*). Deleuze oferece outros exemplos, que abarcam desde cenas específicas (como esse exemplo de *A dama de Shanghai*) até o enredo inteiro de alguns filmes, todos eles tendo em comum o aspecto bifacial, especular, entre o atual e o virtual. Aspecto, porém, que envolve um perpétuo devir, já que, incessantemente, o virtual se transforma em atual e vice-versa (trata-se do menor circuito), de tal forma que não se pode mais distinguir um do outro. Essa contiguidade ou coalescência

entre o virtual e o atual, define, justamente, o caráter da própria temporalidade em sua duração concreta, marcada pela contiguidade paradoxal entre passado, presente e futuro:

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 do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que *se vê no cristal*. A imagem-cristal não era tempo, mas vemos o tempo no cristal. (...) O que se vê no cristal é, portanto, um desdobramento que o próprio cristal não para de fazer girar sobre si, que ele impede de findar, já que é um perpétuo *Distinguir-se*, distinção se fazendo, que retoma sempre em si termos distintos, para relançá-los sem descanso. (...) A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir (Deleuze, IT, p. 123-124).

A imagem-tempo, contudo, também emergiu durante o período clássico do cinema. Tomemos como exemplo a imagem-afecção pura, apartada do sistema sensorio motor, capaz de fornecer imagens diretas da temporalidade, tal como encontramos no cinema de Dreyer. Ademais, existe ainda o regime da variação universal, da pura imagem-percepção, apartada do sistema sensorio motor, capaz de fornecer, cinematograficamente, uma imagem-movimento em si mesma, e da qual, sem dúvida, o cinema de Vertov foi a expressão máxima. Vimos também que os falsos *raccords* e os movimentos aberrantes são características que abundam nas produções cinematográficas do período clássico: “Mas essas características não marcam desde cedo o cinema (Eisenstein, Epstein)? O tema de Schefer não vale para o conjunto do cinema? Como fazer dele um traço de um cinema moderno, que se distinguiria do cinema ‘clássico’ ou da representação indireta do tempo?” (Deleuze, IT, p. 65). É sobre essa distinção, entre um cinema que fornece uma representação indireta do tempo, e um outro que, ao contrário, fornece uma apresentação direta, que nos debruçaremos no final deste capítulo.

5.7 Representação indireta e apresentação direta do tempo no cinema

Deleuze retoma a analogia entre filosofia e cinema para precisar como uma imagem indireta da temporalidade se estabeleceu de forma hegemônica durante o período clássico do cinema. Na filosofia, desde muito cedo, as aberrações do movimento foram, de certa forma,

“compensadas, normalizadas, ‘montadas’, submetidas a leis que salvavam o movimento, movimento extensivo do mundo ou movimento intensivo da alma, e que mantinham a subordinação do tempo” (Deleuze, *ibid.*). Por exemplo, em Aristóteles, a concepção do tempo enquanto número do movimento tinha por consequência a territorialização da própria temporalidade, isto é, a sua subordinação ao movimento regrado, centralizado ou normalizado. Deleuze, e também Alliez, insistem que, na história da filosofia, foi somente a partir do giro copernicano de Kant que o tempo se emancipou do movimento, passando a subordiná-lo: “Com efeito, será preciso esperar Kant para operar a grande subversão: o movimento aberrante tornou-se o mais cotidiano, a cotidianidade mesma, e já não é o tempo que depende do movimento, mas o inverso” (Deleuze, *ibid.*). Com Kant nos deparamos com uma espécie de ‘secularização’ do tempo, que deixa de ser o tempo do cosmos (Aristóteles) ou o tempo de Deus (Agostinho), para se tornar o tempo efêmero do dia a dia, um sentido interno (ou íntimo) que subjaz toda e qualquer atividade ou movimento subjetivo e, por consequência, objetivo: “É o tempo ordinário do movimento mais aberrante, o esmagador conjunto do próprio cotidiano, a mais impiedosa linha reta fendendo o Eu, igualando-o ao desigual em si, revelando-o à sua finitude numa explosão que o dispersa e o reúne (...)” (Alliez, 1991, p. 26). Segundo Deleuze, uma história parecida se repete no cinema: “Por muito tempo, as aberrações de movimento foram reconhecidas, mas conjuradas” (Deleuze, IT, p. 65). Foi preciso esperar Orson Welles para que ocorresse uma revolução copernicana no cinema. Entretanto, a revolução operada por Welles, segundo Deleuze, foi mais propriamente uma mudança de ponto de vista do que uma revolução técnica. A imagem-tempo sempre esteve presente no cinema, mas “ele só podia tomar consciência disso ao longo de sua evolução, graças a uma crise da imagem-movimento” (Deleuze, IT, p. 70). Retomando uma fórmula de Nietzsche, Deleuze frisa que “nunca é no início que alguma coisa nova, uma nova arte, pode revelar sua essência, mas o que era desde o início, ela só pode revelá-lo em um desvio de sua evolução” (Deleuze, *ibid.*).

A imagem-movimento em si mesma, em sua variação universal, apresenta, em sua forma cinematográfica, uma abundância de movimentos aberrantes (câmera lenta, acelerada, inversões das relações de causa e efeito, etc.) e de falsos *raccords*: “São os intervalos de movimento que põem em questão, primeiramente, sua comunicação, e introduzem uma separação ou uma desproporção entre o movimento recebido e o movimento executado” (Deleuze, IT, p. 66). Foi o realismo naturalista de Hollywood que sistematizou os meios

técnicos capazes de garantir a eficiência narrativa na ligação entre os planos, operando, por consequência, uma normalização ou territorialização desses movimentos aberrantes que caracterizavam a imagem-movimento. Esse tipo de realismo operou a derivação da imagem-movimento em imagem-percepção e em imagem-ação, regularizando a relação entre o movimento recebido (percepção) e o movimento executado (ação): “O que era aberrante relativamente à imagem-movimento deixa de sê-lo no que diz respeito a essas duas imagens: é o próprio intervalo que agora desempenha o papel de centro, e o esquema sensório-motor restaura a proporção perdida entre a percepção e a ação” (Deleuze, *ibid.*). Trata-se, portanto, de uma operação de territorialização, centralização, codificação ou normalização do movimento, operada pela correlação orgânica dos planos cinematográficos: um procedimento que só pôde ser realizado de forma efetiva por meio da montagem e da decupagem clássicas, e que teve como consequência a subordinação do tempo ao movimento. Se, por um lado, a indústria hollywoodiana acabou engendrando um rigoroso sistema de controle para garantir a padronização de suas produções, em outras tradições cinematográficas do período clássico uma grande variedade de técnicas cinematográficas experimentais afluía, constituindo um cinema em que os movimentos aberrantes e os falsos *raccords* reiteradamente surgiam diante da tela:

A partir do momento em que esta [a imagem-movimento] deixa de ser referida a um intervalo como centro sensório-motor, o movimento recobra sua absolutidade e todas as imagens reagem umas sobre as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. É o regime da variação universal, que ultrapassa os limites humanos do esquema sensório-motor, rumo a um mundo não humano, onde movimento iguala matéria, ou então rumo a um mundo sobre humano, que atesta um espírito novo. É aí que a imagem movimento atinge o sublime, o absoluto do movimento, seja no sublime material de Viértov, no sublime matemático de Gance, ou no sublime dinâmico de Murnau ou Lang (Deleuze, *ibid.*).

Contudo, segundo Deleuze, mesmo nas tradições que constituíram um cinema distinto da indústria hollywoodiana, mesmo com o aparecimento do sublime na produção cinematográfica clássica, a dependência da montagem para representar a passagem do tempo ainda não permitia a emergência de uma imagem-tempo direta no cinema: “Até mesmo Vertov, quando transporta a percepção para a matéria, e a ação para a interação universal, povoando o universo de microintervalos, invoca um ‘negativo do tempo’ como produto último da imagem movimento pela montagem” (Deleuze, IT, p. 66). Assim, *o que define a emergência de uma imagem direta do tempo no cinema é a sua independência da montagem*

para apresentar a passagem do tempo, não importando se essa imagem aparece em uma produção moderna ou em uma produção clássica. Conforme exposto anteriormente, a montagem não desaparece com o cinema moderno, mas muda de sentido e ganha uma nova função: em vez de concatenar os planos com vistas a garantir uma representação indireta da passagem do tempo, ela passa a ter uma função meramente residual, de eliminação ou seleção, enquanto a passagem do tempo migra para o interior do plano cinematográfico: “Ora a montagem entra na profundidade da imagem, ora se achata: *ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas ‘o que a imagem mostra?’*. Essa identidade da montagem com a própria imagem só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta” (Deleuze, IT, p. 68 – os grifos são meus). A identidade entre montagem e imagem nada mais é que a identidade entre montagem e plano cinematográfico, de sorte que, com o cinema moderno, a alternativa plano ou montagem, que permeou todo o cinema clássico, deixa de fazer sentido: “O círculo a que éramos remetidos do plano à montagem, e da montagem ao plano, um constituindo a imagem-movimento, o outro a imagem indireta do tempo, parece ter sido rompido” (Deleuze, IT, p. 68). A imagem-tempo, enquanto identidade entre montagem e plano cinematográfico, já aparecia em inúmeras produções do período clássico: Dreyer, Buñuel, Renoir, Ozu... Somente não era possível, para os realizadores, críticos e pensadores do período clássico, apontá-la diretamente:

Tanto poderemos insistir na continuidade do cinema como um todo, ou na diferença entre o clássico e o moderno. Era preciso o moderno, para reler todo o cinema como já feito de movimentos aberrantes e falsos-*raccords*. A imagem tempo direta é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas precisava-se do cinema moderno para dar corpo a esse fantasma (Deleuze, IT, p. 67-68).

CONCLUSÃO

“O próprio cinema como arte vive uma conexão direta com um complô permanente, uma conspiração internacional que o condiciona de dentro, como o mais íntimo inimigo, o mais indispensável. Essa conspiração é o dinheiro; o que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a conexão, que se interiorizou com o dinheiro”

Gilles Deleuze

Acompanhamos no curso deste trabalho a leitura deleuzeana do desdobramento imanente da temporalidade no cinema, tendo como foco sua análise da montagem cinematográfica. Vimos, no primeiro capítulo, que a filosofia de Deleuze pode ser compreendida como método de análise imanente, capaz de desvelar toda uma lógica de relações diferenciais, que nos permite abordar diversos assuntos sob o ponto de vista da sua diferenciação interna. Exploramos, no segundo capítulo, as relações entre pensamento e imagem na filosofia de Deleuze, e delineamos, brevemente, as ligações possíveis entre *a imagem do pensamento* e a imagem-ação, e entre um *pensamento sem imagem* e a imagem-tempo. No terceiro capítulo, acompanhamos a análise deleuzeana da emergência do cinema clássico, o delineamento de seus elementos básicos (enquadramento, plano e montagem), e a descrição das escolas clássicas de montagem. No quarto capítulo, analisamos as modalidades da imagem-movimento (imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação). Explicitamos as ligações entre a imagem-ação e o cinema hollywoodiano, e entre a imagem-afecção e o cinema moderno. Por fim, no quinto capítulo, acompanhamos a emergência de um tempo *desencadeado* no cinema, uma imagem-tempo direta que subverte por dentro o encadeamento operado pela montagem clássica.

Como conclusão, gostaríamos de desenvolver um início de diálogo entre a concepção deleuzeana de cinema e a abordagem desenvolvida no âmbito da teoria crítica, tendo em vista, justamente, um tópico que foi pouco discutido no decorrer dos capítulos: as relações entre o cinema e o pensamento, ou, mais especificamente, as relações entre público e produção cinematográfica. Por um lado, o debate que se apresenta nestas últimas páginas tem caráter ensaístico, um tanto quanto hipotético, merecendo, evidentemente, melhor desenvolvimento em pesquisas futuras. Mas, por outro lado, ele colhe as consequências daquilo que foi

debatido nos capítulos anteriores, de forma que, assim nos parece, esse seria o desenvolvimento natural deste trabalho. Acreditamos que a filosofia da diferença, entendida como método de análise imanente, pode servir como uma espécie de “propedêutica” à crítica da indústria cultural, uma vez que consegue mapear fenômenos estéticos que, forjados à margem, ou mesmo no seio da indústria, escapam das relações de territorialização ou codificação operadas pelas instâncias comerciais ou ideológicas do aparelho industrial capitalista. Tal mapeamento permitiria manter a radicalidade da crítica à indústria cultural desenvolvida no âmbito da teoria crítica, sem, entretanto, reduzir toda e qualquer construção estética oriunda do campo popular a simples mercadoria cultural. Dessa forma, esperamos adicionar uma contribuição para o campo de pesquisa em estética e filosofia da arte voltado para uma atualização da crítica à indústria cultural¹⁰⁹. Pensamos já ter dado alguns passos nessa direção no quarto capítulo deste trabalho, ao delinear, na análise deleuseana da imagem-ação, uma espécie de “crítica da indústria cinematográfica” – uma crítica porém, que não deixa de considerar tudo aquilo que, dentro da indústria, perverte a sua lógica comercial. Nesta conclusão, abordaremos a temática dos efeitos de “choque” no cinema, uma temática cara a Benjamin e Adorno, mas que encontra na análise de Deleuze um desenvolvimento bem peculiar, e que, em nossa opinião, contribui para dirimir alguns dos impasses que encontramos no debate travado dentro do campo da teoria crítica. Começemos pelo modo como Benjamin trata a questão.

Dentre as controversas teses elencadas em *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1935, primeira versão), Benjamin ressalta uma ideia um tanto quanto contra intuitiva, a de que o movimento ininterrupto das imagens provocaria choques nos espectadores:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança de imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda (Benjamin, 2012, p. 207).

¹⁰⁹ Os trabalhos de Rodrigo Duarte reunidos em *Varia Aesthetica* (2014) são nossa principal referência.

Essa formulação pode ser considerada contra intuitiva porque tendemos a inferir o contrário, isto é, que o movimento ininterrupto das imagens cria uma atmosfera de continuidade, de distração, que afasta justamente qualquer necessidade de “atenção aguda” ou qualquer outro elemento ligado a um “efeito de choque” – principalmente quando temos em vista as produções cinematográficas voltadas exclusivamente para o entretenimento massificado. Do ponto de vista formal, excluindo, portanto, o conteúdo dos filmes, acreditamos que um efeito de choque seria mais facilmente obtido por uma interrupção repentina desse fluxo, chamando o espectador de volta à realidade (como ocorre, por exemplo, no teatro de Brecht). Mais contra intuitiva ainda é a ideia de que a “percepção tátil”, isto é, a percepção na distração, abrigaria um potencial capaz de emancipar as massas proletarizadas, apresentando um antídoto para a estetização da política promovida pelo fascismo:

Através da dispersão, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. *A recepção através da dispersão, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas tem no cinema o seu cenário privilegiado.* E aqui, onde a coletividade procura dispersão, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões de nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens (Benjamin, 2012, p. 209).

Adorno foi, provavelmente, o primeiro a discordar frontalmente desta segunda tese, como se verifica, por exemplo, na correspondência estabelecida entre os dois amigos a respeito do ensaio de Benjamin. Em carta datada de 18/03/1936, Adorno qualifica a positividade apontada por Benjamin no comportamento massificado do público de cinema, como devedora de um “romantismo anárquico que deposita fé cega no poder espontâneo do proletariado no curso do processo histórico”, e ainda acrescenta que “a despeito de sua assombrosa sedução, sua teoria da distração não me convence de maneira alguma.” (Adorno; Benjamin, 2012, p. 210-211).

Desde o início da sua produção teórica, Adorno via, na estrutura interna dos produtos tecnicamente reproduzidos e distribuídos de forma massificada, uma tendência inexoravelmente regressiva e reacionária. A reação do público diante da produção massificada

invariavelmente é compreendida por Adorno como índice de reificação, de adaptação passiva ao *status quo*, de expropriação das capacidades críticas e imagéticas dos indivíduos. É o que se verifica claramente na sua não menos controversa posição a respeito do jazz. Adorno vincula o movimento ritmado da dança, bem como os movimentos estereotipados e repetitivos dos aficionados em jazz, com a base rítmica quaternária contínua, marcada pelo bumbo da bateria, base sob a qual toda uma sorte de adereços é adicionada, em especial a síncope, classificada por Adorno como uma falsa subversão rítmica. No jazz, assim como no cinema, tudo o que permeia a superfície é ornamento. O glamour das estrelas de cinema está para os filmes assim como o improvisado, a síncope e o vibrato do saxofone estão para o jazz: o ornamento é a faceta objetiva de uma pseudo-individualização (Adorno, 2008, *passim*). Ornamento sob o qual se oculta a estandardização dos gostos e dos movimentos corporais. O dançar conforme a música, o movimento estereotipado e repetitivo, o pulso temporal contínuo do bumbo, todos eles deixam transparecer justamente a adaptação passiva das massas ao *status quo*, cuja formulação precisa é dada por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*: um esquematismo generalizado que permeia toda a sociedade, e que tende a suprimir a espontaneidade da vida e das ações individuais. É nesse sentido, ainda na referida carta de março de 1936, que Adorno resume sua principal crítica ao trabalho de Benjamin: o que falta ao ensaio é mais dialética:

De um lado, uma penetração dialética da obra de arte “autônoma”, que transcende rumo à obra planejada em virtude de sua própria tecnologia; do outro, uma dialetização ainda mais forte da arte utilitária em sua negatividade, um aspecto que decerto você não ignora, mas que é descrito com categorias relativamente abstratas, tais como “capital cinematográfico”, sem remontá-lo à origem última, como irracionalidade imanente (Adorno; Benjamin, 2012, p. 212).

Benjamin, que, diferentemente de Adorno, sempre teve olhar mais amplo, ainda que ambivalente, a respeito da problemática envolvida no surgimento da arte massificada, encontra, nas observações críticas do amigo, os elementos que procurava *para reafirmar a existência de uma potencialidade emancipadora* virtualmente presente na experiência cinematográfica, e onde os efeitos de choque teriam papel preponderante. A respeito de *Über Jazz* (Adorno, 2008), ensaio não menos controverso, redigido por Adorno também em 1936 (em resposta, justamente, ao ensaio sobre a *Obra de Arte...*), Benjamin escreve em carta de 30/06/1936:

Na expectativa de nosso encontro iminente, não quero aqui discutir nenhum detalhe particular de seu trabalho. Todavia, não quero deixar passar em brancas nuvens, nem sequer em pretas, como a sua interpretação da síncope no jazz ajudou-me a esclarecer o complexo “efeito de choque” no filme. Em geral, parece-me que nossas respectivas investigações, tal como dois holofotes direcionados de direções opostas sobre o mesmo objeto, revelam o contorno e a dimensão da arte contemporânea de maneira mais inteiramente original e muito mais significativa do que tudo o que foi ensaiado até hoje (Adorno; Benjamin, 2012, p. 228).

A semelhança apontada por Benjamin, entre o efeito de choque no filme e a abordagem de Adorno sobre a síncope no jazz, lança luz sobre a ideia, a princípio, tão contra intuitiva, de que o movimento das imagens e a técnica da montagem no cinema causariam choques nos espectadores: diferentemente do choque dadaísta, que tinha efetividade no escândalo e no choque moral¹¹⁰, o choque operado pelo cinema se assemelha mais a um ‘tratamento de choque’. Semelhantemente ao pulso temporal contínuo, que subjaz à síncope no jazz, o movimento contínuo das imagens no cinema condiciona a percepção e o comportamento corporal dos espectadores por meio da recepção tátil, distraída, tal como externada no comportamento que nossos corpos desempenham na lida cotidiana com a arquitetura, ou na habilidade adquirida pelos transeuntes das grandes cidades de escapar aos choques na corrente da multidão: adaptação definida por Benjamin como defesa contra os constantes estímulos a que somos submetidos cotidianamente, tema desenvolvido na sua leitura da lírica de Baudelaire¹¹¹.

Essa adaptação perceptiva marca, na obra de Benjamin, o declínio da experiência e do aspecto aurático das obras de arte e ressalta a emergência da vivência e da reprodutibilidade, que exigem, cada vez mais, uma adaptação da percepção e dos movimentos corporais, como defesa contra a enchente dos múltiplos estímulos que perpassam a vida citadina no início do século XX. Uma mudança que, seja na esfera da produção cultural, seja na esfera da recepção, aparece a Benjamin como movimento irreversível. Dominar a técnica do choque, deter o poder de definir o comportamento das massas, se faz, portanto, uma arma política da maior importância.

Mais que otimismo ingênuo, a leitura benjaminiana do efeito de choque nos filmes aponta justamente para a inexorabilidade da mudança em curso, e indica os possíveis caminhos revolucionários para o artista progressista, frente ao avanço da reprodutibilidade

¹¹⁰ “O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o liberou desse invólucro. Em suas obras mais progressistas, especialmente nos filmes de Chaplin, ele unificou os dois efeitos de choque, num níquel” (Benjamin, 2012, p. 207).

¹¹¹ Cf. Benjamin, 2015, p. 98-103

técnica. *Tomar de assalto a técnica do choque*, subvertendo-a formalmente, é a via que se abre à produção artística que se quer empenhada na reversão do estado de crise vigente e na emancipação das massas. Essa é a mesma exigência que encontramos, por exemplo, em *O Autor Como Produtor* (1934), em que, a respeito da técnica literária, Benjamin defende explicitamente uma refuncionalização *formal* da arte, da qual a imprensa e o cinema russos, a música de Hans Eisler e o teatro épico de Brecht eram exemplos. A respeito da tarefa do músico, segundo Hans Eisler, Benjamin comenta: “A tarefa consistia, portanto, em refuncionalizar a forma-concerto, mediante duas condições: primeiro, eliminar a oposição entre intérprete e ouvinte, e segundo, eliminar a oposição entre técnica e conteúdo” (Benjamin, 2012, p. 139). O mesmo se aplicaria ao cinema: ele é, para Benjamin, o meio mais propício e democrático para aproximar a arte das massas, bem como apresenta potencial técnico e imagético capaz de influenciar, de forma decisiva, o seu comportamento. No cinema, a *percepção tátil* dá ocasião para que a realidade seja distraidamente apreendida em sua profundidade, desvelando seu “inconsciente ótico”, justamente na medida em que, por meio da técnica cinematográfica, a própria realidade é falsificada:

Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (Benjamin, 2012, pág. 202).

Fato é que o cinema nunca foi capaz de emancipar as massas, e isso mesmo após a sua mais ampla refuncionalização formal, que teve lugar, sobretudo, nas vanguardas cinematográficas do pós-Segunda Guerra Mundial. Ao contrário, o cinema foi e continua sendo extremamente útil para a conformação das massas ao *status quo*, o que nos faz olhar com mais seriedade para o prognóstico de Adorno. As revoluções formais do cinema permaneceram encerradas em seu campo, não sendo capazes de expandir seu potencial imagético para além dos grupos de cinéfilos, críticos e acadêmicos que, ao fim e ao cabo, terminaram por conferir uma nova espécie de aura aos filmes vanguardistas. Poderíamos admitir, a título de hipótese, que as revoluções cinematográficas tiveram lugar somente no campo da micropolítica. Benjamin certamente poderia ser incluído em uma categoria de intelectuais que, segundo Deleuze, compartilhava entre si uma espécie de otimismo em relação à técnica, ao mecanismo, a reprodução, e que identificava nos “efeitos de choque” o caminho para emancipar as massas. Intelectuais como Vertov, Eisenstein, Abel Gance e Élie

Faure que, com exceção desse último, também eram realizadores:

Aqueles que no início fizeram e pensaram o cinema partiram de uma ideia simples: o cinema como arte industrial atinge o automovimento, o movimento automático, faz do movimento o dado imediato da imagem. Tal movimento não depende mais de um móvel ou de um objeto que o execute, nem de um espírito que o reconstitua. É a própria imagem que se move em si mesma. (...) É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*. (...) *O movimento automático* faz surgir em nós um *autômato espiritual*, que, por sua vez, reage sobre ele. (...) É essa capacidade, essa potência, e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando-nos o choque. Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês. Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das “massas” (Deleuze, IT, p. 227-228 – Trad. parcialmente modificada).

O otimismo logo se revelou utopia, fantasia ou fabulação: “Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e a muito tempo os homens pensariam. Por isso essa pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje nos faz rir” (Deleuze, IT, p. 228). Embora estivesse fadada ao fracasso, Deleuze observa que, ao menos, algo importante surgia dessa pretensão revolucionária: ela abriu caminho para a emergência de uma concepção sublime de cinema. As escolas vanguardistas de montagem do período clássico, de forma distinta do caminho traçado por Hollywood, produziram um cinema que efetivamente demanda a contribuição imaginativa e intelectual do espectador na construção narrativa. Especialmente a concepção dialética de montagem em Eisenstein, que, operando por meio do choque (ou oposição) entre imagens, exige do espectador a construção de uma totalidade. Um totalidade, porém, que só pode ser pensada, que tem de ser produzida pelo espectador na sua imbricação com o movimento autômato das imagens. Aqui, o cinema força o espírito a pensar o impensável por meio do choque, força o pensamento a constituir o todo aberto da produção fílmica, que, como o sublime kantiano, não pode ser apreendido, mas deve ser construído pelo espírito. Temos aí a tentativa efetiva de fazer emergir o pensamento no espectador por meio do choque entre as imagens, tentativa, porém, que estava fadada ao fracasso:

Eis, portanto, que a potência ou a capacidade do cinema se revelava não passar de pura e simples possibilidade lógica. Pelo menos o possível ganhava nisso uma nova forma, mesmo se ainda faltava o povo, mesmo se o pensamento ainda estava por vir. Algo se fazia, em uma concepção sublime do cinema. Com efeito, o que constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a

imaginação. O sublime, vimos, pode ser matemático, como em Gance, ou dinâmico, como em Murnau e Lang, ou dialético, como em Eisenstein (Deleuze, IT, p. 229).

Com a hegemonia do modelo industrial norte-americano, os choques no cinema rapidamente se converteram em puro *merchandising* sensacionalista. Os filmes comerciais foram povoados com cenas de sexo, nudez, sangue, ou qualquer outro recurso capaz de, num primeiro momento, *chocar* a opinião pública, para, no momento seguinte, rapidamente converter o choque em sucesso de público e de bilheteria: “O choque ia se confundir, no cinema ruim, com a violência figurativa do representado, em vez de atingir essa outra violência de uma imagem-movimento desenvolvendo suas vibrações em uma sequência móvel que mergulha em nós” (Deleuze, p. 228-229). E, o que é ainda pior, o cinema se aproximou, cada vez mais, da propaganda nazifascista, *estetizando a política* com os recursos técnicos provenientes do naturalismo realista hollywoodiano, o que fez, por exemplo, com que Adorno rapidamente (e não sem razão) vinculasse uma coisa à outra: “Como foco da regressão, a cultura de massas é prolífica em fornecer aqueles arquétipos em cuja sobrevivência a psicologia fascista enxerga os meios mais eficazes para a fixação das modernas condições de dominação” (Adorno, 2020, p. 200). Deleuze, sob esse aspecto, compartilha do diagnóstico adorniano, acrescentando que as escolas vanguardistas de montagem acabaram sucumbindo à hegemonia do modelo hollywoodiano e à vinculação estreita entre cinema e fascismo:

Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se em um arbítrio sangrento, quando a grandeza já não é a da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento. É antes uma deficiência generalizada no diretor e nos espectadores. (...) O cinema, morre, pois, por sua mediocridade quantitativa. Há entretanto, uma razão ainda mais importante: a arte das massas, a abordagem das massas, que não devia separar-se de uma acessão das massas ao título de verdadeiro sujeito, caiu na propaganda e na manipulação de Estado, em uma espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. O automato espiritual tornou-se o homem fascista. (...) Foi isso o que sou o fim das ambições do “antigo cinema”: não foi, não foi só, a mediocridade e a vulgaridade da produção corrente, foi antes Leni Riefensthal, que não era medíocre (Deleuze, IT, p. 239)

Aqui não encontramos, portanto, muitas divergências entre a crítica de Adorno e a análise imanente de Deleuze: *a experiência cinematográfica não é uma experiência de tipo reflexiva*, e toda tentativa, pelo menos até os dias de hoje, em derivar uma coisa diretamente da outra, acabou frustrada. A divergência, porém, aparece quando eles passam a descrever que tipo de experiência o espectador e a espectadora vivenciam no cinema. Adorno compreende a

experiência cinematográfica, em todos os níveis, como experiência de alienação: os processos inconscientes desencadeados durante a sessão de cinema tendem a capturar o desejo, a imaginação e, em alguns casos extremos (como no nazifascismo), até mesmo o discernimento dos espectadores e espectadoras, em função de algum desígnio comercial ou autoritário. Deleuze não discorda *in totum* dessa avaliação, observando que o autômato espiritual sempre esteve susceptível de ser capturado por um devir fascista: “o automato espiritual corria o risco de se tornar o manequim de todas as propagandas: a arte de massas já mostrava um rosto inquietante” (Deleuze, IT, p. 229). Existe, entretanto, outro aspecto da experiência cinematográfica que a crítica adorniana deixa intocado. Tratam-se, sem dúvida, de processos mentais inconscientes, mas que não necessariamente tendem a se conformar a uma alienação. Em muitos casos, esses processos podem ser a *condição de possibilidade para um pensamento porvir* – e também para uma atividade reflexiva, que poderá, ou não, surgir em algum momento (durante ou após uma sessão de cinema), mas que, do ponto de vista de Deleuze, não é o acontecimento mais importante. Mobilizando o pensamento poético (e, de certa maneira, desconcertante) de Jean-Louis Schefer, Deleuze tenta delinear uma outra faceta dessa experiência, compreendida enquanto atividade afetiva, intensiva e diferencial, que aponta mais em direção a emergência do novo no pensamento do que na direção da reflexão ou da alienação: *o autômato espiritual se revela o homem ordinário do cinema*:

A esse respeito, a força do livro de Jean-Louis Schefer está em responder à questão: em que e como o cinema diz respeito a um pensamento que tem por principal propriedade o fato de ainda não ser? Ele diz que a imagem cinematográfica, a partir do momento em que assume sua aberração de movimento, opera uma *suspensão de mundo*, ou afeta o visível com uma *perturbação*, que, longe de tornar o pensamento visível, como queria Eisenstein, se dirigem, ao contrário, àquilo que não se deixa pensar no pensamento, como àquilo que não se deixa ver na visão. (...) Ele diz que o pensamento, no cinema, é colocado diante de sua própria impossibilidade, da qual extrai, porém, uma potência ou nascimento mais elevados. (...) Mais que o movimento, é a suspensão de mundo, segundo Schefer, que dá o visível ao pensamento, não como objeto, mas como ato que está sempre nascendo e se escondendo no pensamento (...). É a descrição do *homem comum do cinema*: o autômato espiritual, “homem mecânico”, “manequim experimental”, ludião em nós, corpo desconhecido que temos apenas atrás da cabeça, cuja idade não é a nossa nem a da nossa infância, mas um pouco de tempo em estado puro (Deleuze, IT, p. 245-246).

O autômato espiritual, tomado enquanto correlato do homem ordinário de Schefer, passa a ser compreendido, antes de tudo, como atividade pré-subjetiva atravessada por afetos e intensidades, que se sobrepõe a subjetividade autônoma e reflexiva atuante fora da sala de

cinema, constituindo, dessa forma, um campo pré-subjetivo de experimentações: um campo transcendental a-subjetivo, condição de possibilidade para a emergência do novo, do “impensado no pensamento”, na medida mesma em que desfaz os encadeamentos sensorio-motores fixados pelo hábito, pela vida regrada pelo ponteiro do relógio, abrindo caminho para a emergência de uma temporalidade *desencadeada*, de uma temporalidade fora dos eixos, um pouco de tempo em estado puro, que subverte a subjetividade por dentro. Uma experiência extraordinária e ao mesmo tempo efêmera, como bem a descreve Luiz Orlandi:

Vou ao cinema. Estou no cinema. Ao ver um filme, devo permanecer receptivo para não perdê-lo. Também o cérebro, que é o que, em mim, vai aprendendo a pensar graças a um corpo que chamo de meu, embora eu não saiba o que esse corpo pode, como nos ensina o amado Espinosa. Que está ocorrendo nesses casos? Está ocorrendo a experiência de um pensar não voluntário, até mesmo a experiência de uma impotência de pensar. Só que se trata de uma impotência aberta à potência que, de fora, me faz e fará pensar (Orlandi, 2014, p. 556).

Tal concepção do autônomo espiritual permite delinear uma experiência cinematográfica que não resulta necessariamente em manipulação ou reificação. É que o desfazimento do sujeito, a sua desintegração momentânea diante do desenrolar das imagens, não precisa ser compreendido necessariamente como algo ruim. Existe outro tipo de experiência de desfazimento da subjetividade que é condição de possibilidade para emergência de uma subjetividade renovada. É um caminho arriscado, sem dúvidas, porque a sombra do fascismo, como advertem Adorno e Deleuze, anda sempre de mãos dadas com a derrocada da subjetividade. Porém, como Adorno mesmo reconhece, a primazia do sujeito não passa de mera ilusão, de tal forma que o delineamento de experiências de ultrapassamento do sujeito também deveria apontar o momento em que o *fora* trabalha no desdobramento e na renovação da própria subjetividade. Curiosamente, este tipo de perspectiva parece devolver ao cinema, em parte, alguma coisa daquele caráter revolucionário aventado por Benjamin – somente em parte, porque não se deriva daí a consequência utópica de uma revolução das massas proletárias, viabilizada pela politização do cinema. Trata-se, antes, de uma experiência de supressão da subjetividade que não é alienação mas sim de potencialização, ultrapassamento de si mesmo, condição de possibilidade para o surgimento do novo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA:

DELEUZE, Gilles. *Les codes, le capitalisme, les flux, décodage des flux, capitalisme et schizophrénie, la psychanalyse, Spinoza* [Transcrição de aula], 16 nov. 1971. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/115>>. Acesso em: março 2024.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo. Ed. 34, 1997.

_____. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Proust e os signos*. 2ª ed. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Diferença e repetição*. 2.Ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Bergsonismo*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. A concepção da diferença em Bergson. In: *Bergsonismo*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 119-148.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5.Ed., São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Dois regimes de loucos*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Trad. Stela Senra. São Paulo: Ed. 34, 2018.

_____. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. 34, 2018.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol 3*. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição).

_____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição).

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA:

ADORNO, Theodor W. Sobre el jazz. In: *Escritos musicales IV: moments musicaux, impromptus. Obra completa, 17*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

_____. Transparências do filme. In: *Sem diretriz: Parva Aesthetica*. Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

_____. O esquema da cultura de massas. In: *Indústria cultural*. Trad. Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora UNESP, 2020, p. 155-205.

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido A. Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ALLIEZ, Eric. *Tempos capitais. Vol I: relatos da conquista do tempo*. Trad. Maria Helena Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1991.

ARANTES, Paulo Eduardo. Um Hegel errado mas vivo: notícia sobre o seminário de Kojève. In: *Formação e desconstrução: uma visita ao Museu da Ideologia Francesa*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2021, p. 223-240

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

ÁZARA, Michel Mingote Ferreira de. *Paisagem e perambulação urbana: Samuel Rawet em diálogo com as artes visuais*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, 2015.

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

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu editora,

2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas v. 1, 8ª. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

_____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: *Baudelaire e a modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 93-137.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIANCO, Giuseppe. Entre système et création. Le cas du jeune Deleuze historien de la philosophie. *Ipseitas*, São Carlos, Vol. 1, n. 1, p. 45-59, jan-jun, 2015.

BONITZER, Pascal. *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*. Trad. Mariano Dupont. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.

BURCH, Noël. *Praxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARVALHO, Nuno. *Filosofia e teoria da Imagem em Gilles Deleuze*. Tese de Doutorado. Lisboa: Universidade de Nova Lisboa, 2014.

CRAIA, Eladio. Entre a ontologia e o transcendental: Deleuze, uma apropriação de Kant. *Kant e-Prints*. Campinas, Série 2, v. 4, n. 2, p. 307-321, jul.-dez., 2009.

DUARTE, Rodrigo. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. *Studia Kantiana*, Campinas, v. 4 (1), p. 85-104, Nov. 2002.

_____. *Teoria crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1969.

_____. *A forma do filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*. Tome 1: 1921-1947. Paris: Édition Seghers, 1974.

FFRENCH, Patrick. Memories of the un-lived body: Jean-Louis Schefer, Georges Bataille and Gilles Deleuze. *Film-Philosophy*, 21(2), p. 161-187, 2017.

FLORIN, Bo. *Transition and transformation: Victor Sjöström in Hollywood 1923-1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

GUATARRI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HYPPOLITE, Jean. *Logique et existence: essai sur la Logique de Hegel*. Paris: PUF, 1953.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MARRATI, Paola. *Deleuze: cinéma et philosophie*. In: ZOURABICHVILI, François, SAUVAGNARGUE, Anne.; MARRATI, Paola. *La Philosophie de Deleuze*. Paris, P.U.F, 2004.

MITRY, Jean. *Estética y Psicología del Cine. 2. Las Formas*. 3ª ed. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 1986.

ORLANDI, Luiz, B., L. Deleuze e Hegel: variações a respeito de necessidade da arte. In: FORNAZARI (Coord.), AZEVEDO, RAMACCIOTTI, VIEIRA DA SILVA, LAMBERT DA SILVA (Org.). *Deleuze Hoje*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014, p. 543-567.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 1982.

PELBART, Peter Pál. *O Tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUEIROZ, Calos Eduardo Japiassú de. Os pressupostos teóricos do cinema, a partir da teoria do cinema de Gilles Deleuze. *O Manguenzal*, v. 1, n. 2, a. 2, p. 121-129, jan/jun 2018.

REY PUENTE, Fernando. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. São Paulo: Loyola, 2001.

REY PUENTE, Fernando; BARACAT JÚNIOR, José (ORG.). *Tratados sobre o tempo: Aristóteles, Plotino e Agostinho*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

RIBEIRO, Guilherme Almeida. Uma “escolástica” francesa da história da filosofia. In: *O tempo stratigráfico dos sistemas filosóficos: Deleuze e a história da filosofia*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ, 2015, p. 16-69.

SAFATLE, Vladimir. Entre a diferença e a contradição: Deleuze contra a negatividade. In: *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 221-247.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze: L'emprisme transcendantal*. Paris: P.U.F, 2009.

SCHEFER, Jean Louis. *L'Homme ordinaire du cinema*. Paris: Cahiers du cinéma-Gallimard, 1997.

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

VIEIRA DA SILVA, Cíntia. *O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, 2000.

_____. Pintura e Cinema em Deleuze: do pensamento sem imagens às imagens não representativas. *Arte-Filosofia*, Ouro Preto, nº 10, Abr. 2011, p. 81-88.

_____. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2013.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. (ORG). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1986.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição, São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 24, 2016.

FILMOGRAFIA

THE BIRTH of a Nation (O nascimento de uma nação). Direção: D. W. Griffith. EUA. 1915. P&B, 187 minutos.

HOMUNCULUS. Direção: Otto Rippert. Alemanha. 1916. P&B, 360 minutos.

INTOLERANCE (Intolerância). Direção: D. W. Griffith. EUA. 1916. P&B, 210 minutos.

DAS CABINET des Dr. Caligari (O gabinete do Doutor Caligari). Direção: Robert Wiene. Alemanha. 1920. P&B, 71 minutos.

EL DORADO. Direção: Marcel L'Herbie. França. 1921. P&B, 98 minutos.

LA ROUE (A roda). Direção: Abel Gance. França. 1923. P&B, 273 minutos.

DER LETZTE Mann (A última gargalhada). Murnau. Alemanha. 1924. P&B, 101 minutos.

DIE NIBELUNGEN (Os Nibelungos). Direção: Fritz Lang. Alemanha. 1924. P&B, 148 minutos.

PARIS qui dort (Paris adormecida). Direção: René Clair. França. 1924. P&B, 313 minutos.

SYLVESTER: Tragödie einer Nacht (A noite de São Silvestre). Direção: Lupu Pick. Alemanha. 1924. P&B, 66 minutos.

BRONENOSETS Potyomkin (O Encouraçado Potemkin). Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética. 1925. P&B 75 minutos.

FAUST: Eine Deutsche Volkssage (Fausto). Direção: F. W. Murnau. Alemanha. 1926. P&B, 116 minutos.

METROPOLIS (Metrópolis). Fritz Lang. Alemanha. 1927. P&B, 148 minutos.

NAPOLÉON (Napoleão). Direção: Abel Gance. França. 1927. P&B, 59 minutos.

SUNRISE: a Song of Two Humans (Aurora). Direção: F. W. Murnau. EUA. 1927. P&B, 95 minutos.

MALDONE. Direção: Jean Grémillon. França. 1928. P&B, 102 minutos.

LA CHUTE de la Maison Usher (A queda da casa dos Usher). Direção: Jean Epstein. França. 1928. P&B, 102 minutos.

LA PASSION de Jeanne d'Arc (A paixão de Joana d'Arc). Direção: Carl Theodor Dreyer. França. 1928. P&B, 114 minutos.

OKTYABR (Outubro). Direção: Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética. 1928. P&B 104 minutos

THE WIND (Vento e areia). Direção: Victor Sjöström. EUA. 1928. P&B, 95 minutos.

CHELOVEK s kinoapparatom (O homem com uma câmara). Direção: Dziga Vertov. União Soviética. 1929. P&B 68 minutos.

DIE BÜCHSE der Pandora (A caixa de pandora). Direção: Georg Wilhelm Pabst. Alemanha. 1929. P&B, 143 minutos.

GARDIENS de phare (Guardas do farol). Direção: Jean Grémillon. França. 1929. P&B, 82 minutos.

STAROYE i novoye (A linha geral: do velho ao novo). Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética. 1929. P&B, 121 minutos.

UN CHIEN andalou (Um cão andaluz). Direção: Luis Buñuel. França. 1929. P&B, 21 minutos.

L'ATALANTE (O Atalante). Direção: Jean Vigo. França. 1934. P&B, 89 minutos.

LA RÈGE du jeu (A regra do jogo). Direção: Jean Renoir. França. 1939. P&B, 106 minutos.

CITIZEN Kane (Cidadão Kane). Direção: Orson Welles. EUA. 1941. P&B, 119 minutos.

SUSPICION (Suspeita). Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1941. P&B, 99 minutos.

THE MAGNIFICENT Ambersons (Soberba). Direção: Orson Welles. EUA. 1942. P&B, 119 minutos.

IVAN Groznyi (Ivan, o Terrível).Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética. 1944/1958. P&B, 187 minutos.

SPELLBOUND (Quando fala o coração). Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1945. P&B, 111 minutos.

THE LADY Lady from Shanghai (A dama de Shanghai) Direção: Orson Welles. EUA. 1947. P&B, 87 minutos.

LA TERRA trema (A Terra Treme) Direção: Luchino Visconti. Itália. 1948. P&B, 160 minutos.

ROPE (Festim Diabólico). Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1948. Colorido, 80 minutos.

CRONACA di um Amore (Crimes da alma). Direção: Michelangelo Antonioni. Itália. 1950. P&B, 98 minutos.

REAR WINDOW (Janela indiscreta). Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1954. Colorido, 112 minutos.

THE TEN Commandments (Os dez mandamentos). Direção: Cecil B. DeMile. EUA. 1956. Colorido, 229 minutos.

L'ANNÉE dernière à Marienbad (O ano passado em Marienbad). Direção: Alain Resnais. França. 1961. P&B, 94 minutos.

L'ECLISSE (O eclipse). Direção: Michelangelo Antonioni. Itália e França. 1962. P&B, 126 minutos.

OTTO e mezzo (Oito e meio) Direção: Federico Fellini. Itália e França. 1963. P&B, 138 minutos.

THE BIRDS (Os pássaros). Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1963. Colorido, 119 minutos.

GERTRUD. Direção: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca. 1964. P&B, 116 minutos.

IL DESERTO rosso. (O deserto vermelho – Dilema de uma vida). Direção: Michelangelo Antonioni. Itália e França. 1964. Colorido, 120 minutos.

VAGHE stelle dell'Orsa... (Vagas Estrelas da Ursa Maior). Direção: Luchino Visconti. Itália, França, EUA. 1965. P&B, 95 minutos.

FRENZY (Frenesi). Direção: Alfred Hitchcock. Reino Unido. 1972. Colorido, 116 minutos.