

A GÊNESE DO SUJEITO NO LABORATÓRIO CINEMATográfico DE GILLES DELEUZE

Fernando Monegalha¹

RESUMO: Empreendemos neste artigo uma reconstrução dos principais momentos do itinerário de Deleuze ao longo dos dois tomos de *Cinema* (DELEUZE, 1983 e 1985), tentando mostrar a lógica subjacente aos principais tipos de imagem ali presentes. A nossa tese geral é a de que encontramos entre os diversos tipos de imagem uma *ordem* bastante precisa, a qual corresponde basicamente àquela ordem que encontraríamos caso lêssemos *Matéria e memória* (BERGSON, 1999) de um ponto de vista genético, buscando ali elementos para uma teoria da individuação que teria como ponto de partida o universo material ou campo de imagens, num segundo momento a irrupção da vida neste universo (representada em *Cinema* pela tríplice diferenciação da imagem-movimento em imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção), e num terceiro momento a aparição do espírito propriamente dito, representado em *Cinema* pelas diversas modalidades da imagem-tempo. Se nossa chave de leitura estiver correta, teremos como consequência a tese de que, para Deleuze, há uma analogia estrita entre a temporalização progressiva da imagem cinematográfica e a individuação progressiva da própria subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: Bergson; Deleuze; Cinema; Subjetividade; Temporalidade.

ABSTRACT: We undertake in this article a reconstruction of the key moments of deleuzean's itinerary in the two tomes of *Cinema* (DELEUZE, 1983 e 1985), intending to show the logic behind the key types of images present there. Our general thesis is that we find between the several types of images an order very precise, which basically correspond to that order that we would find if we read *Matter and memory* (BERGSON, 1999) from a genetical point of view, searching there elements for a theory of individuation which would have in its origins the material universe or field of images, in a second moment, the emergence of life in this universe (represented in *Cinema* by the triple differentiation of the movement-image in perception-image, action-image and affection-image), and in a third moment the apparition of the spirit itself, represented in *Cinema* by different modalities of the time-image. If our hypothesis will be correct, we would have as consequence the thesis that, for Deleuze, there is a strict analogy between the progressive temporalization of the cinematographic image and the progressive individuation of the subjectivity itself.

KEYWORDS: Bergson; Deleuze; Cinema; Subjectivity; Temporality.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sobre o que tratam efetivamente os dois volumes de *Cinema* de Gilles Deleuze? Segundo o próprio autor, trata-se ali de “uma taxonomia, um ensaio de classificação das imagens e dos signos” (DELEUZE, 1983, p. 7). Com a inclusão da discussão com Bergson, somos levados a pensar que *Cinema* é basicamente uma obra de semiótica que utiliza primeiramente *Matéria e memória* como fio condutor para a elaboração de suas categorias, esforço esse secundado por um apelo à semiótica de Peirce. Em outros lugares, Deleuze dirá, contudo, que *Cinema* é um livro de “lógica”, mas de uma “lógica do cinema”, onde ele tentou fazer uma “história natural” da sétima arte (DELEUZE, 1990, p. 67). Que *Cinema* seja tudo isto, é inegável. Mas não observamos também um movimento clandestino se efetuando simultaneamente à constituição desta semiótica, desta lógica e desta história natural do cinema? Pois na medida em que somos levados de um regime a outro de imagens, vemos claramente emergir uma discussão que permeia todas as obras filosóficas de Deleuze, a saber, a questão da individuação, a questão da gênese e da constituição da subjetividade. Assim, na medida em que passamos da descrição de um tipo de imagem a outro por Deleuze, verificamos que os diversos regimes de imagens não constituem uma sequência aleatória, mas sim uma ordem precisa, que reflete um encadeamento interno bastante claro. E este encadeamento não é senão aquele que encontraríamos caso lêssemos *Matéria e memória* a partir de um ponto de vista genético, pensando a emergência da subjetividade a partir de um plano de imagens (matéria ou imagem-movimento), dentro do qual se constitui uma singularidade mínima (o corpo vivo ou a tríplice divisão da imagem movimento em imagem-ação, imagem-

percepção e imagem-afecção), o que permitirá, por sua vez, o aparecimento de uma esfera eminentemente espiritual (a memória e a antecipação, no cinema representados pelas diversas modalidades da imagem-tempo). Tudo se passa como se, antes de escrever *Cinema*, Deleuze tivesse tido um *insight* completamente original: que a “evolução”² da forma cinematográfica desde sua origem espelha ponto por ponto o processo de constituição da própria subjetividade, tal como fora aparentemente descrito por Bergson. O cinema, neste caso, poderia ser compreendido como uma espécie de monumental laboratório filosófico: uma filosofia transcendental e genética encontraria ali material para compreender o processo de temporalização do sujeito, na medida em que um processo análogo de intensificação temporal está em andamento na constituição da própria forma cinematográfica. O cinema, neste caso, antes de ser explicado pela filosofia, forneceria um gigantesco campo de investigação perceptivo e conceitual que forneceria insumos para a investigação filosófica. Neste artigo, buscaremos mostrar como se dá este processo em suas grandes linhas — evidente, uma leitura mais pormenorizada de *Cinema* exigiria uma reflexão muito mais extensa do que a que propomos aqui. Nesse sentido, ficaremos satisfeitos se pudermos mostrar a relação interna que existe entre os principais tipos de imagem cinematográfica analisadas por Deleuze.

HÁ GÊNESE EM *MATÉRIA E MEMÓRIA*?

Antes de prosseguir, precisamos esclarecer que deixaremos de lado neste artigo um problema de exegese da obra bergsoniana bastante importante em nossa opinião, a saber, se existe

efetivamente uma filosofia genética em *Matéria e memória*, como defenderam, entre outros, Deleuze, ao longo de toda sua obra, e Bento Prado Júnior em seu belíssimo livro *Presença e campo transcendental*. Salientamos apenas que, de nosso ponto de vista, *Matéria e memória* é muito mais um livro em que Bergson intenta descrever a estrutura de sua ontologia do que um livro em que ele busque explicar como se deu o surgimento da consciência humana no universo. Pensamos que, no que tange à obra de Bergson, os aspectos genéticos de sua filosofia devem ser buscados pelo leitor na grande obra seguinte do filósofo, *A Evolução Criadora*. Isso não nos impede de afirmar, contudo, que esta leitura genética de *Matéria e memória*, ainda que um pouco inexata do ponto de vista hermenêutico, seja extremamente rica do ponto de vista filosófico, como nos mostra o próprio Deleuze em sua apropriação da filosofia bergsoniana nos dois tomos de *Cinema*. Uma das consequências positivas desta leitura genética de *Matéria e memória* consiste basicamente em mitigar o espiritualismo exacerbado de Bergson, substituindo-o, por assim dizer, por uma espécie de emergentismo temporal, que pensaria o surgimento da subjetividade a partir desse campo de imagens que é para Bergson o universo material; algo muito mais palatável para a nossa época ultramaterialista do que a processão de matriz plotiniana que Bergson descreve no terceiro capítulo da *Evolução Criadora*.

PROXIMIDADE E DISTÂNCIA EM RELAÇÃO À FENOMENOLOGIA

Ressaltemos também que, nesse intento de produzir uma filosofia de cunho genético e transcendental, Deleuze não está em completo desacordo com os propósitos da fenomenologia do

último Husserl. Ocorre, contudo, que para Deleuze uma filosofia genética deve necessariamente ultrapassar o terreno de uma filosofia da consciência, o que envolve pensar entre outras coisas o papel constituinte do inconsciente, que adquire uma dimensão verdadeiramente ontológica em sua filosofia. Trata-se, em todo caso, para usar uma célebre passagem de Bergson, “de ir buscar a experiência em sua fonte, ou melhor, acima dessa virada decisiva em que ela, infletindo-se no sentido de nossa utilidade, torna-se propriamente experiência humana” (BERGSON, 1999, p. 215). Decorre dessa diferença de princípio que a filosofia genética que Deleuze busca em Bergson não pode partir de um primado da percepção natural, como observamos na fenomenologia, mas deve buscar pensar a constituição de nossa própria sensibilidade a partir de uma instância primeira, a qual podemos designar por campo transcendental, por plano de imanência, ou simplesmente pela expressão mais prosaica “universo material”. Citamos Deleuze:

O modelo não pode ser a percepção natural, que não possui nenhum privilégio. O modelo seria antes um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria-escoamento, onde nenhum ponto de ancoragem nem centro de referência seriam assinaláveis. A partir desse estado de coisas, precisaria se mostrar como podem se formar centros, em alguns pontos quaisquer, que imporão vistas fixas instantâneas [i.e, pequenos percipientes ou subjetividades larvares]. Tratar-se-ia então de “deduzir” a percepção consciente, natural ou cinematográfica. (DELEUZE, 1983, p. 85).

A filosofia genética que Deleuze nos propõe repousa, portanto, menos numa recusa frontal do projeto fenomenológico do que

numa radicalização desse projeto, na medida em que ela não parte da sensibilidade como instância primeira de seu percurso, mas antes busca indagar sob que condições a sensibilidade desponta no universo sumamente real em que habitamos, e que, como sabemos, é anterior à existência de qualquer sujeito percipiente. Nisto, a proposta deleuziana (e bergsoniana) se afasta decididamente de qualquer filosofia que outorgue um primado ontológico à consciência humana, como observamos ocorrer na fenomenologia husserliana (pensamos aqui no idealismo exacerbado das *Idéias para uma fenomenologia pura*) (HUSSLERL, 2006).

O GRAU ZERO DA DURAÇÃO: O CAMPO DE IMAGENS

Mas para que possamos pensar a possibilidade de uma individuação progressiva da consciência a partir do universo material, precisamos repensar o estatuto da matéria para além das antinomias estreitas herdadas do cartesianismo. Com efeito, qualquer filosofia que postule uma diferença de natureza radical entre nossa percepção consciente e a matéria que a origina estará impedida por princípio de pensar a possibilidade da gênese da subjetividade, na medida em que tornará contraditória a passagem de um domínio do real a outro. Assim, vemos, por exemplo, Descartes definir a si mesmo nas *Meditações* como “uma coisa pensante e inextensa”, ao passo que seu corpo seria “uma coisa extensa e que não pensa” (DESCARTES, 1962, pp. 186-7). Ora, passar do extenso ao inextenso e do não-pensante ao pensante é a mesma coisa que passar de A a não-A: seria a mesma coisa que a materialização de uma contradição. Qualquer possibilidade de se

pensar uma gênese da subjetividade no universo material torna-se, então, logicamente impossível nestes quadros. É necessária, então, uma reformulação radical do estatuto ontológico da matéria para que possamos torná-la um pouco mais próxima do modo de ser da própria consciência. É uma reforma desse quilate que Bergson nos propõe em *Matéria e memória*, ao redefinir a matéria como um “conjunto de imagens” (BERGSON, 1999, p. 1 e p. 17). Escreve Bergson no Prefácio da 7ª edição da obra:

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”. (BERGSON, 1999, p. 1-2)

Trata-se aí de uma concepção completamente inovadora da matéria, que aproxima duas realidades que, por algum ranço cartesiano, insistimos em opor como se se tratassem de duas “substâncias” realmente distintas — as imagens mentais e os movimentos materiais. Deleuze, por sua parte, faz eco a esta novidade bergsoniana em *Cinema 1*:

Este conjunto infinito de todas as imagens [o universo material] constitui uma espécie de plano de imanência. A imagem existe em si, sobre este plano. Este em-si da imagem, é a matéria: não alguma coisa que seria escondida atrás da imagem, mas ao contrário a identidade absoluta da imagem e do movimento [material]. É esta identidade da imagem e do movimento que nos faz concluir imediatamente pela identidade da imagem-movimento e da matéria. [...] A imagem-movimento e a matéria

escoamento são estritamente a mesma coisa. (DELEUZE, 1983, p. 87).

Deleuze chegará até mesmo a afirmar que o universo material é para Bergson uma espécie de “metacinema” ou “cinema em si” (Ibidem, p. 88). Mas um cinema curioso, já que se trata de um cinema ainda sem espectador³ ou, como sugere Pierre Montebello, um puro “Aparecer em si”⁴ anterior a toda apreensão consciente mínima, anterior a qualquer rudimento de sensibilidade.

O QUE É ISTO — UM APARECER EM SI?

Mas o que pode significar isto: um aparecer em si, uma imagem que não é imagem para alguém, um universo material pensado como conjunto de imagens (e não, compreendamos, como uma certa imagem determinada)? A bem da verdade, estas noções são tão difíceis de compreender, se nos restringimos somente às definições dadas por Bergson no início de *Matéria e memória*, que é quase virtualmente impossível alguém compreender o que ele tem em mente se sua leitura focar-se apenas no primeiro capítulo da obra. Tão importante quanto o primeiro capítulo é o quarto capítulo, em que Bergson fornece alguns esclarecimentos capitais que iluminam de forma singular o início de sua obra. É ali que compreendemos de fato por que Bergson afirma que a matéria é “um conjunto de imagens”. Isso ocorre basicamente porque para Bergson existe algo em comum entre o universo material e os nossos processos conscientes de base, a saber, ambos duram. Duração tem aqui um sentido bem determinado: por meio dela denominamos a contração ou retenção de nossas vivências à

medida que elas passam, tal como verificamos no exemplo arquetípico de uma melodia, onde as notas passadas insistem ou coexistem com a nota que atualmente ouvimos. Para Bergson, tanto a nossa sensibilidade (composta de imagens visuais, acústicas, etc), quanto o universo material têm essa capacidade de reter o passado imediatamente decorrido no presente; ocorre apenas que ambos o fazem em *graus* distintos: nossa consciência perceptiva contrai uma “extensão” maior do passado no presente, o universo contrai uma “extensão” menor. Aceitos estes pressupostos, temos então condições de entender por que Bergson pode pensar a matéria como um “conjunto de imagens”: isso ocorre porque entre os movimentos que se processam no universo material e as imagens que verificamos em nossa sensibilidade não há uma diferença de natureza, mas somente de grau: trata-se em ambos os casos de processos duracionais, que diferem somente no grau de contração do passado envolvido. Ou seja, entre as “imagens” de nossa consciência e os movimentos materiais do próprio universo não há uma diferença absoluta, como fomos acostumados a pensar por influência cartesiana: as imagens em nossa consciência e os movimentos materiais no universo têm de fato o mesmo estofamento duracional, e podemos pensar num trânsito de um ao outro ocorrendo incessantemente por graus insensíveis. A fim de mostrar a identidade entre movimentos e imagens para Bergson, Deleuze cunha a feliz expressão “imagem-movimento”, onde o hífen aponta exatamente para esta reversibilidade de princípio entre as imagens mentais e os movimentos materiais, tal como a observamos na filosofia bergsoniana.

Assim, numa perspectiva bergsoniana, podemos chamar tanto aos conteúdos de nossa sensibilidade quanto aos movimentos materiais de imagens, na medida em que não há uma diferença de

natureza entre eles, mas somente de grau: uns são imagens-movimento, outros são imagens mentais. Ocorre apenas que o universo material envolve a totalidade de tudo aquilo que existe atualmente, enquanto nossa percepção consciente alcança somente uma ínfima parte dessa totalidade: a sala que vemos à nossa frente é somente uma parcela mínima de tudo que se desenrola no universo material nesse instante, um recorte operado nesse conjunto de imagens que é o próprio universo, conjunto esse composto por imagens-movimento que agem e reagem ininterruptamente umas sobre as outras. A relação entre a percepção consciente e o universo material é, portanto, para Bergson, uma relação entre a parte e o todo, entre uma imagem e o conjunto de todas as imagens (o universo material). Uma forma de pensar a relação entre ambos seria pensar o próprio universo como uma espécie de macropercepção efêmera, em relação a qual nossas percepções subjetivas não seriam senão diversas espécies de micropercepções, oriundas de uma operação que Bergson denomina de discernimento prático, um processo de seleção e isolamento de imagens em tudo semelhante ao processo de enquadramento que ocorre no cinema. Indo na contramão da tradição fenomenológica, Deleuze afirmará, por sua vez, uma identidade de princípio entre a percepção natural e a “percepção” cinematográfica (ou seja, a filmagem), na medida em que em ambos os casos — percepção e enquadramento — trata-se de processos de seleção de imagens em meio a esse conjunto de imagens que é o universo material. Para Deleuze, tanto uma filosofia genética quanto a teoria do cinema têm o mesmo ponto de partida: este conjunto de imagens que agem e reagem ininterruptamente entre si, compondo por meio de seus movimentos o devir constante deste cosmos anônimo, de onde

pode emergir tanto a percepção consciente quanto as imagens que compõem a obra cinematográfica⁵.

A VIDA COMO TRÍPLICE DIFERENCIAÇÃO DA IMAGEM-MOVIMENTO

É a partir desse plano de imanência anônimo que é o universo material que Deleuze pensará o surgimento da subjetividade. Mas como isto se dá? Diversamente de Bergson, que postulava, de forma sub-reptícia, a vida como fator exógeno ao plano de imagens, Deleuze afirmará que o processo de individuação das singularidades tem início no próprio plano, na medida em que se processa nele um certo intervalo na interação universal que caracteriza o campo de imagens:

Que ocorre, e que pode ocorrer neste universo [material] descentrado onde tudo reage sobre tudo? Não se deve introduzir um fator diferente, de outra natureza. Então, aquilo que pode ocorrer [no universo material], é o seguinte: em pontos quaisquer do plano aparece um *intervalo*, uma distância entre a ação e a reação. Bergson não pedia mais do que isso: os movimentos, e intervalos entre movimentos que servirão de unidades (é exatamente também o que pedirá Dziga Vertov, na sua concepção materialista do cinema). É evidente que este fenômeno de intervalo não é possível senão na medida em que o plano da matéria comporta o tempo. Para Bergson, a distância, o intervalo, será suficiente para definir um tipo bastante particular de imagens entre as outras: as imagens ou matérias vivas. (DELEUZE, 1983, p. 90-1).

Compreendamos o que Deleuze quer dizer: as imagens—movimento que permeiam o universo material agem e reagem

umas sobre as outras ininterruptamente, sem que haja nenhum intervalo entre elas: se nós arremessarmos uma pedra contra outra pedra, o choque entre ambas transmitirá o movimento de uma para a outra instantaneamente. É esta ausência de intervalo entre a ação e reação que caracteriza para Deleuze e Bergson o domínio das imagens-movimento. Algo diferente ocorre, contudo, no caso de um organismo: mesmo no caso de seres vivos muito pouco evoluídos, verificamos uma distância mínima se processar entre a ação efetuada sobre o ser vivo e a reação por este esboçada à ação. Quanto mais evoluído for o ser vivo, maior será este intervalo entre a ação e a reação: o ser vivo poderá inclusive optar por não reagir a um determinado movimento efetinado contra ele (assim, podemos receber uma pedrada, mas optar por não reagir a esta agressão). É este o sentido do intervalo a que se refere Deleuze: uma distância temporal entre a ação sofrida e a reação à ação, distância temporal que permite que o ser vivo empreenda uma deliberação entre múltiplas possibilidades de ação que se abrem para ele, ao invés de simplesmente reagir de forma determinada a um movimento sofrido. Assim, o ser vivo não apenas transmite movimento no mundo, mas também age sobre ele, ou seja, empreende determinados movimentos oriundos de uma escolha que ele opera a partir dos múltiplos estímulos que recebe. Nesse sentido, ele é um centro de indeterminação em meio à determinação plena das imagens-movimento, na terminologia deleuziana, uma espécie de imagem especial entre as imagens-movimento, uma imagem viva, logo, uma imagem livre. A beleza do esquema bergsoniano, tão bem captada por Deleuze, é que ele nos permite pensar este processo de forma interna, como um processo de diferenciação das imagens entre si: se em princípio temos um conjunto de imagens-movimento que agem e reagem umas sobre as outras de uma maneira completamente determinada (o universo material), com o aparecimento da vida temos uma

diferenciação das imagens-movimento, que se alteram graças a esse centro de indeterminação que é o ser vivo. Em *Cinema*, este processo de surgimento da vida dará origem inicialmente a três tipos diversos de imagem-movimento, que corresponderão aos três processos básicos que encontramos para Bergson em todo ser vivo: a ação, a percepção e a afecção. Entendamos o que isto significa.

Todo organismo é para Bergson basicamente um centro de indeterminação que busca interferir no cosmos a fim de garantir sua sobrevivência em seu futuro imediato. A ação é então uma característica de todo corpo vivo: o organismo que não age está morto. Ocorre apenas que a ação do organismo é condicionada pelos estímulos que ele recolhe de seu meio-ambiente, das sensações que ele experimenta — sensações que se processam mesmo em casos de formas de vida muito rudimentares, tal como um carrapato, que discerne no seu meio-ambiente somente os estímulos básicos que garantirão sua sobrevivência. Para Bergson, há na verdade uma correlação estrita entre o potencial de ação de um ser vivo e sua capacidade perceptiva, na medida em que o campo perceptivo de um ser vivo é composto no mais das vezes por aqueles objetos sobre os quais ele pode agir: o objeto sobre o qual ele irá operar, o alimento que ele deve buscar etc. Deste modo, na medida em que todo organismo age, ele também percebe necessariamente o ambiente ao seu redor, sendo a extensão de seu campo perceptivo rigorosamente proporcional à sua capacidade de ação sobre o mundo.⁶ Há desse modo, para Bergson, uma relação fundamental entre a vida e a consciência, na medida em que todo ser vivo é um ser consciente, um ser que percebe o mundo material ao seu redor, ainda que esta consciência possa ser, se comparada à mente humana, algo completamente ínfimo e indeterminado, mais próximo de nossos estados de torpor do que daquilo que porventura chamamos de estados conscientes.

Ocorre, porém, que o organismo, na medida em que age e percebe o mundo ao redor, também apreende a si próprio (isto é, seu próprio corpo) sob a forma de afecções que se distribuem sob dois grandes grupos, relacionados à dor e ao prazer. Esta apreensão que cada organismo tem de seu próprio corpo (diríamos hoje: uma propriocepção) deriva necessariamente da dinâmica entre as sensações e as ações executadas pelo organismo: na medida em que o corpo vivo age, ele também sente sua ação corporal, e assim afeta a si mesmo (nesse sentido, a afecção bergsoniana é claramente uma espécie de auto-afecção). Desse modo, um movimento corporal inibido lhe causará desconforto e dor, um movimento corporal bem sucedido lhe causará prazer. A afecção vem então se juntar necessariamente às ações e percepções como uma dimensão essencial do ser vivo: na medida em que o organismo apreende o mundo, ele também apreende necessariamente a si mesmo — o que equivale a dizer que não há organismo que não tenha uma apreensão de seu próprio corpo, por mais rudimentar que seja.

Se pensarmos agora estas três dimensões do ser vivo de um ponto de vista temporal, veremos que há uma flagrante relação interna entre elas. Pois toda ação do organismo está fundamentalmente voltada para sua inserção no futuro imediato: a ação corporal que se inicia agora visa sempre uma modificação de nosso entorno em nosso futuro próximo. Do mesmo modo, as sensações que experimentamos envolvem uma retenção de nosso passado imediato: para Bergson, a audição de um som ou a visão fugaz de um sinal luminoso envolvem sempre uma contração de um certo número de oscilações materiais, contração esta que permite que se constitua a sensação por nós experimentada. Juntas, as ações e as sensações executadas e experimentadas por nosso corpo compõem o que ele chama de “presente concreto ou vivido” (BERGSON, 1999, p. 161) — um presente alargado, composto de uma franja de passado e futuro (próximo do presente espicioso

estudado por William James). A ideia de Bergson parece ser a seguinte: já que a consciência e a vida são termos correlatos, todo organismo já possui necessariamente uma interioridade nuclear, uma temporalidade mínima, composta por uma abertura simultânea para o passado e para o futuro, que ele experimenta por meio de suas sensações e de seus movimentos — assim, todo organismo, por mais primitivo que seja, já se configura desse modo como uma espécie de campo temporal sensório-motor (BERGSON, 1999, p. 161-2)⁷. Antes de nossa consciência, o nosso próprio corpo já se revela como dotado de uma temporalidade nuclear, que lhe permite instaurar uma abertura mínima para o futuro e para o passado. E como já dissemos antes, na medida em que o corpo age e ao mesmo tempo retém sua ação, ele não somente percebe o mundo ao seu redor, mas também afeta a si mesmo — entendemos então porque a afecção surge necessariamente do entrecruzamento das ações e sensações na dinâmica temporal corporal (vide a Figura 1).

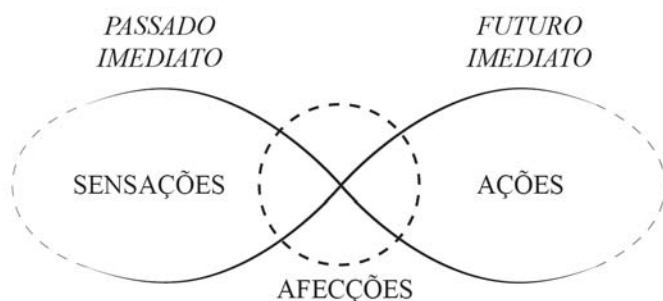


Figura 1 - O campo temporal do organismo

Salientemos que é por meio desta abertura mínima para o passado e para o futuro que o organismo se diferencia internamente do mundo material: há para Bergson (e também para Deleuze) uma intensificação temporal em jogo na emergência da vida, uma temporalização progressiva que permite que o organismo contraia ao menos parte do seu passado recente sob a forma das sensações por ele experimentadas, ao contrário do mundo material, onde a (quase) completa ausência de duração é a regra. Com efeito, é essa tensão específica da duração de um organismo que lhe permite agir de forma minimamente livre e indeterminada em relação à determinação plena da matéria, é nela que parece residir a significação-chave do tão mal compreendido elã vital bergsoniano.

OS TRÊS TIPOS DE IMAGEM-MOVIMENTO NO CINEMA

Perguntemo-nos agora: como o cinema representa esta três dimensões essenciais de todo e qualquer ser vivo? Para Deleuze, as três facetas do organismo correspondem aos três tipos básicos de imagem-movimento, que seriam a imagem-ação, a imagem-percepção e a imagem-afecção. Em *Cinema 1*, Deleuze faz um tratamento exaustivo de cada uma dessas imagens (que envolvem também três formas derivadas, as quais não temos como tratar neste texto: a imagem-pulsão, a imagem-reflexão, a imagem-relação), produzindo uma análise envolvente que transita por uma verdadeira multidão de obras cinematográficas. Contudo, também podemos encontrá-las todas juntas numa única obra curta e fascinante que Deleuze analisa com alguma exaustão em *Cinema 1*. Referimo-nos aqui à *Film*, de Samuel Beckett, estrelado por um

já velho Buster Keaton. Com efeito, encontramos todos os três tipos de imagem-movimento nesse curta-metragem: primeiramente, a imagem-ação com a qual se inicia o filme, onde vemos um homem de costas buscando esconder seu rosto de uma câmera que o persegue incessantemente, depois a imagem-percepção, correspondendo à visão subjetiva e desfocada do personagem, em terceiro lugar, já no final do filme, temos um exemplo claro de imagem-afecção, quando temos um close do personagem, que enfim revela sua face para a câmera, descobrindo horrorizado que a câmera não é senão seu duplo espectral.



A. Imagem-ação

B. Imagem-percepção

C. Imagem-afecção

É curioso ver como o caráter completamente despojado de *Film* nos permite enxergar os componentes básicos do cinema em sua pureza (e nesse sentido, o seu título é perfeito). Nele, efetivamente, vemos o cinema clássico reduzido àquela que é para Deleuze sua dimensão essencial: uma sucessão de imagens-movimento em suas três modalidades principais: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção. Ora, todas estas imagens têm como característica temporal se apresentarem no interior do presente vivo, na medida em que elas se dão num intervalo de tempo bastante restrito, condicionado pelas necessidades da ação corporal. A fim de poder extrapolar o caráter limitado destas imagens, o cinema clássico precisou produzir um agenciamento entre elas, agenciamento que permitiu extrapolar os horizontes temporais

restritos da imagem-movimento, condição *sine qua non* para a emergência da narrativa cinematográfica. A responsável por este agenciamento, como sabemos, foi a montagem cinematográfica, a qual buscou imprimir uma continuidade temporal às imagens-movimento, basicamente pensadas como uma continuidade de ações e reações empreendidas pelos personagens em tela. Com efeito, foi por meio da montagem que o cinema conseguiu sair da imediatividade dos três tipos de imagem-movimento, na medida em que ela estabeleceu uma relação externa entre elas, a qual permitiu o estabelecimento tanto de uma continuidade temporal, quanto da narrativa propriamente dita, que tanta importância tem no cinema clássico. Ou seja: foi por meio da montagem que o cinema clássico conseguiu dar o “pulo do gato” que lhe permitiu ultrapassar o caráter presentista das imagens-movimento, ao estabelecer uma cadeia de eventos que permitiu a cada imagem-movimento entrar em relação com outras imagens para além de seu horizonte temporal interno, possibilitando assim o surgimento de relações temporais com um passado e futuro mais longínquos. Se as imagens-movimento ainda estão restritas ao presente (ainda que seja um presente alargado, com um halo temporal mínimo), então podemos dizer que é por meio da montagem que o tempo é primeiramente representado no cinema, já que é por meio dela que as imagens passadas, presentes e futuras se conectam primeiramente, permitindo a constituição efetiva de um filme duradouro. Permanece, contudo, o grande problema que a montagem somente nos dá uma representação indireta do tempo no cinema, já que este é reduzido a um encadeamento sucessivo de imagens, sem ser apreendido diretamente na própria imagem cinematográfica. Foi necessário o surgimento de outro tipo de imagem — e de outro cinema — para que pudéssemos ter uma re-

apresentação direta do tempo no cinema, agora não mais condicionada à montagem tradicional, mas incorporada à própria tessitura da imagem cinematográfica.

A EMERGÊNCIA TEMPORAL DO ESPÍRITO

Como vimos anteriormente, para Bergson, a apreensão que cada organismo possui de seu próprio corpo já é marcada por uma temporalidade nuclear, a qual se apresenta para nós sob a forma de um presente alargado, formado por ações, sensações e afecções. Ocorre, contudo, que este presente alargado ainda configura um campo temporal muito restrito se comparado com aquele que constitui nossa vida propriamente espiritual. Uma coisa, efetivamente, é sentir uma dor neste momento, outra bem diversa é atribuir um sentido a esta dor no interior da totalidade de nossa existência individual – esta última operação somente é possível se nossa consciência for capaz de ultrapassar os limites estritos do presente concreto, abrindo-se para um passado muito mais amplo do que aquele que encontramos em nossa vida corporal. Temporalmente pensada, a existência do espírito consiste basicamente nessa ultrapassagem constante do presente concreto rumo a um passado e um futuro alargados: se o estado presente de nosso corpo configura a própria “atualidade de nossa existência” (BERGSON, 1999, p. 162), então podemos dizer que a vida do espírito consiste numa virtualização constante desta atualidade, numa integração dela numa rede de sentido cujos horizontes temporais ultrapassam enormemente àqueles de nossa existência corporal. Nesse sentido, o presente concreto está constantemente se “desdobrando” em direção ao passado (por meio da memória)

e em direção ao futuro (por meio das antecipações de nossas ações): como afirma a esse respeito Bergson, “ou o presente não deixa nenhum traço na memória, ou então ele se desdobra a todo instante, em seu próprio afloramento, em dois jatos simétricos, onde um volta a cair rumo ao passado e o outro se lança rumo ao futuro” (BERGSON, 2009, p. 130). Em um de seus momentos mais inspirados, Bergson chegará até mesmo a falar de nossa vida subjetiva como uma cisão constante entre o presente e o passado, entre o atual e o virtual, cisão esta que permite a constituição de um passado muito mais longínquo do que aquele contraído por nosso corpo:

Nossa existência atual, à medida que se desenrola no tempo, também é acompanhada de uma existência virtual, de uma imagem em espelho. Cada momento de nossa vida oferece, portanto, dois aspectos: é atual e virtual, percepção de um lado e lembrança do outro; cinde-se ao mesmo tempo que se apresenta. Ou melhor, consiste justamente nesta cisão, pois o instante presente, sempre em andamento, limite fugaz entre o passado imediato que não existe mais e o futuro imediato que não existe ainda, se reduziria a uma simples abstração se não fosse precisamente o espelho móvel que reflete incessantemente a percepção como lembrança. (BERGSON, 2009, p. 135)

Pontuemos que é esta contração incessante do passado operada por nossa memória que permite a constituição de nossa personalidade, na medida em que nosso caráter é, para Bergson, a “síntese atual” de todas as nossas vivências anteriores⁸. Nossa consciência seria neste caso uma espécie de “grande melodia”, na medida em que, nela, todas as nossas vivências anteriores

encontram-se contraídas ou retidas no presente, tal como as notas anteriores de uma melodia encontram-se retidas na nota que atualmente ouvimos. Como se sabe, uma das teses de peso propostas por Bergson em *Matéria e memória* é a de que nossa memória simplesmente retém tudo aquilo que vivemos, sentimos e pensamos, desde nossa geração até nossa morte. É por meio desta retenção da totalidade de nossas vivências anteriores que pode haver a constituição de um passado eminentemente espiritual, o qual em muito ultrapassa a retenção presente em nossas vivências corporais, atuais. É exatamente este processo de cisão de nossa vida subjetiva que permite a constituição daquilo que Deleuze chamará, em sua filosofia, pura e simplesmente de “virtual”.

Toda nossa vida pretérita está assim retida atualmente em nossa consciência, mas isso não quer dizer, contudo, que possamos nos lembrar de tudo aquilo que já ocorreu conosco. O passado retido por nós encontra-se num estado inconsciente ou subconsciente, e nosso acesso a ele está condicionado basicamente a dois fatores: o primeiro deles é o contexto prático em que estamos inseridos (se buscamos lembrar o nome de alguém que vemos na rua, é uma lembrança que pode esclarecer a situação atual que será atualizada, e não uma lembrança completamente inútil neste contexto), o segundo reside basicamente no grau de tensão da consciência que nós conseguimos atingir nesta busca de uma determinada lembrança. Neste segundo caso, há para Bergson diversos graus possíveis de rememoração do passado, que vão desde um tipo de rememoração muito geral do passado (“vejo um homem”) até uma rememoração individualizada, em que nossas lembranças pretéritas são recuperadas na unicidade de sua experiência (“vejo João ou José”). Em todos estes casos, é a totalidade de nosso passado que está em jogo para Bergson, como

ele pontua em algumas passagens-chave de *Matéria e memória* (BERGSON, 1999, p. 119 e 190). A fim de ilustrar esta diversidade de graus ou níveis de acesso rememorativo ao passado, Bergson nos propõe um gráfico muito interessante no segundo capítulo de *Matéria e memória*, no contexto de sua discussão sobre o reconhecimento atento:

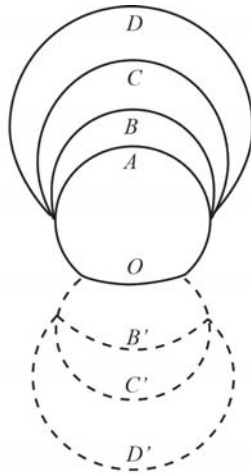


Figura 3 - Gráfico do reconhecimento

Sem entrar em maiores detalhes, podemos dizer que é ilustrado neste gráfico o desdobramento original do tempo em passado e futuro a que aludíamos anteriormente, a temporalização progressiva de nossa consciência a partir do presente concreto. Com efeito, no centro dele, temos um circuito mais estreito (OA), que corresponderia à esfera de nossa vida corporal, o qual constitui uma espécie de campo-temporal sensório-motor, como já salientamos. Os circuitos concêntricos B, C e D na parte de cima do gráfico corresponderiam, segundo Bergson, a “esforços

crescentes de expansão intelectual” (BERGSON, 1999, p. 119), os quais permitem que a consciência acesse um passado cada vez mais individualizado — é por meio deste esforço, desta intensificação de nossa consciência, que atingimos a esfera propriamente espiritual de nossa existência. Este passado lembrado por nós é, por sua vez, constantemente projetado sobre o objeto atualmente intencionado por nossa consciência, reconstruindo sua forma constantemente: num primeiro momento vemos um homem, depois um homem conhecido, depois José ou João, etc. Ou seja: a individuação progressiva do objeto apreendido por nós deriva em grande parte da possibilidade de acessarmos níveis mais profundos de nossa memória, compostos de lembranças mais individualizadas do passado, as quais são por sua vez projetadas em nosso campo perceptivo. A memória está assim verdadeiramente reconstruindo constantemente o objeto de nossa percepção consciente.

Mas isso não é tudo, está longe de ser. Para Bergson, ao mesmo tempo em que o nosso passado recria constantemente o objeto presente de nossa percepção, ele também recria “os sistemas cada vez mais vastos com os quais ele pode se associar” (BERGSON, 1999, p. 120), representado pelos círculos concêntricos B', C' e D' na parte de baixo do gráfico. Embora Bergson não o diga, ele está se referindo aqui ao espaço circundante ao objeto ou, se quisermos, ao mundo⁹ de objetos dados simultaneamente com o objeto atualmente percebido por nós. Como ele deixa bem claro numa passagem mais adiante de *Matéria e memória* (BERGSON, 1999, p. 169), este mundo apreendido por nós junto do objeto presente está profundamente vinculado à capacidade de futurização de

nossa consciência: quanto maior for esta capacidade de futurização, maior o horizonte circundante ao objeto percebido por nós.

Ora, como o gráfico deixa bem claro, esta possibilidade de futurização está, por sua vez, claramente vinculada ao nosso esforço de rememoração do passado, de tal sorte que, “à medida em os círculos B, C e D representam uma expansão mais alta da memória, sua reflexão atinge em B', C' e D' camadas mais profundas da realidade” (BERGSON, 1999, p. 120). Como dirá profundamente Deleuze a esse respeito, para Bergson, “le plus de passé = le plus d’avenir” (DELEUZE, 2004, p. 170), ou seja, há uma retroalimentação constante entre passado e futuro neste desdobramento da consciência, nesta eclosão de um campo temporal mais vasto, o qual marca o surgimento do próprio espírito. E, ao mesmo tempo, este mundo que se anuncia junto do objeto de nossa percepção traz consigo todo um campo de ações possíveis para nossa consciência, um horizonte de ações virtuais, o qual é o próprio índice de sua liberdade interna. Daí que Deleuze complemente sua passagem: “le plus de passé = le plus d’avenir, donc de liberté” (ibid.). Temporalização, mundanização e indeterminação são termos sempre correlatos para Bergson.

O SURGIMENTO DA IMAGEM-TEMPO NO CINEMA

Vemos que o tempo não se opõe ao espírito, muito pelo contrário. É por meio da temporalização que o espírito pode surgir no mundo, é atingindo graus mais altos de duração que nossa própria consciência individual pode despontar no espetáculo do universo. Ora, ou estamos muito errados, ou há para Deleuze um processo análogo de intensificação da duração no cinema, um

processo análogo de temporalização em curso ao longo da história da imagem cinematográfica. Compreendamos, antes, porém, como se deu a passagem da imagem-movimento à imagem-tempo.

Até aqui nos detemos nas três grandes divisões da imagem-movimento no cinema clássico, as quais estão numa relação estrita com as três dimensões essenciais do ser vivo: a imagem-ação, a imagem-percepção e a imagem-afecção. Ora, uma das características básicas destas imagens é que elas se articulam, seja no cinema seja na vida, no interior do presente concreto, do presente vivo: para extrapolar esta limitação temporal flagrante das imagens-movimento, foi preciso recorrer a um expediente que pudesse trazer de forma indireta o tempo ao cinema – este expediente foi a montagem. Como vimos, a montagem age sobre a imagem, mas não está ela mesma no interior da imagem: ela é necessariamente exterior ao que vemos na tela do cinema. A pergunta que se põe agora é: será a montagem o único meio de se representar o tempo no cinema? Não haveria algum modo de se chegar a uma apresentação direta do tempo no interior da própria imagem-cinematográfica? Em suma, toda imagem estaria sujeita a esse presentismo característico da imagem-movimento?

Aquilo que está em questão, é a evidência segundo a qual a imagem está no presente, necessariamente no presente. Se fosse assim, o tempo não poderia ser representado senão indiretamente, a partir da imagem-movimento presente e por intermédio da montagem. Mas não é esta a mais falsa evidência [...]? De uma parte, não há presente que não seja assombrado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, de um futuro que não consiste em um presente porvir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente

coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele mesmo não passaria. Pertence ao cinema alcançar este passado e este futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar aquilo que vem *antes* e que vem *depois*... Pode ser que seja preciso fazer entrar no interior do filme aquilo que vem antes do filme e após filme, para sair da cadeia dos presentes. Por exemplo, os personagens: Godard diz que é preciso saber aquilo que eles eram antes de serem enquadrados, e após. “O cinema é isso, o presente não existe nele nunca, a não ser nos filmes ruins”. (DELEUZE, 1985, p. 54-55)

Esta foi, com efeito, a aposta dos grandes criadores do cinema moderno, o feito dos maiores autores do cinema a partir de Yazujiro Ozu: criar uma imagem cinematográfica liberta do presentismo das imagens-movimento, uma imagem que incorporasse em si o próprio tempo. Bem compreendida, esta aposta do cinema tem um quê de absolutamente paradoxal: como o cinema poderia, por exemplo, filmar o passado se este tem, para Bergson, uma existência necessariamente não imagética? Em última instância, filmar o tempo não seria filmar o próprio espírito, o próprio pensamento, e, nesse sentido, filmar o invisível?

Houve, evidentemente, todo um trabalho de tateamento por parte dos grandes diretores para se alcançar esta apresentação direta do tempo. No que tange ao acesso ao passado espiritual, poderíamos pensar em princípio que o *flash-back* seja um expediente válido para se chegar a esta apresentação direta do tempo. O próprio Deleuze, ao analisar o uso do *flash-back* por diretores tais como Marcel Carné e Mankiewicz, chega a dizer que ele anuncia aquela relação entre o presente e passado ilustrada por Bergson por meio do gráfico por nós anteriormente estudado:

“a relação entre a imagem atual e as imagens-lembrança aparece no *flash-back*. É precisamente um circuito fechado que vai do presente ao passado, e depois nos traz de volta ao presente.” (DELEUZE, 1985, p. 67). Poderia então parecer que, com o *flash-back*, o cinema teria atingido uma espécie de apresentação direta do tempo. Mas este, na verdade, está bem longe de ser o caso: o *flash-back* somente mostra um passado já atualizado em nossa consciência, mas nunca o passado em seu estado puro, inconsciente. Deleuze relembra a respeito uma passagem marcante de Bergson em *Matéria e memória*: “*imaginar não é lembrar-se*. Certamente uma lembrança, à medida em que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la.” (BERGSON, 1999, p. 158) O que o *flash-back* nos dá, portanto, é um acesso a um passado presentificado, na terminologia bergsoniana, uma imagem-lembrança, mas não um acesso ao passado em si mesmo, à lembrança pura. Há ainda uma exterioridade do *flash-back* no que tange à apresentação do tempo, e será necessário um outro tipo de imagem cinematográfica para que o cinema possa realmente aceder ao estatuto da imagem-tempo.

Que outra imagem seria esta? Como o cinema poderia apresentar imgeticamente aquilo que tem uma natureza profundamente não-imagética? A saída de Deleuze a esse respeito é bastante engenhosa. Como vimos um pouco mais atrás, Bergson concebe a vida subjetiva como uma *cisão* constante entre presente e passado, entre o atual e o virtual. Esta *cisão* constante indica, por sua vez, que há *no próprio presente* uma zona de indiscernibilidade entre o atual e o virtual, entre a percepção e a lembrança — era a isto que Bergson aludia quando ele dizia que o

presente é uma espécie de “espelho móvel que reflete sem cessar a percepção em lembrança”. É inclusive esta zona de indiscernibilidade entre presente e passado que torna possível para Bergson o fenômeno do *déjà vu*, onde não sabemos ao certo se estamos lidando atualmente com uma percepção ou uma lembrança. Trata-se aí ainda de imagens, mas de imagens que nos revelam um passado muito mais profundo do que qualquer conteúdo imagético poderia representar. A este tipo específico de imagem, Deleuze denomina “imagem-cristal”, que será de fundamental importância na consolidação da imagem-tempo. Em princípio, a imagem-cristal parece se confundir com a imagem-movimento: ela está no presente tal como aquela, mas ela também aponta para uma zona de indiscernibilidade entre o presente e o passado, entre o real e o imaginário, entre o atual e o virtual. O que a imagem-cristal revela, em última instância, é a coexistência do presente com um passado que jamais foi presente: “o passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que ele foi. O presente, é a imagem atual, e seu passado contemporâneo, é a imagem virtual, a imagem no espelho.” (DELEUZE, 1985, p. 106) ¹⁰ Deleuze não se cansa de salientar a importância genética do conceito de cristal de tempo (que ele retoma de Guattari) — para ele, a imagem-cristal está na origem do próprio tempo, ela representa no cinema a cisão do tempo indicada por Bergson:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui após o presente que ele foi, mas ao mesmo tempo que este, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, os quais diferem um do outro segundo a natureza, ou, o que vem ser o mesmo, desdobram o

presente em duas dimensões heterogêneas, em que uma se lança em direção ao futuro e a outra recai no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se põe ou se desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos¹¹ em que um faz passar todo presente, e o outro conserva todo passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele, que se vê no cristal. A imagem-cristal não era o tempo, mas vê-se o tempo no cristal. Vê-se no cristal a perpétua fundação do tempo, o tempo não-cronológico, Cronos e não Chronos. É a potente vida não orgânica que engloba o mundo. O visionário, o vidente, é aquele que vê no cristal, e, aquilo que ele vê, é a irrupção do tempo como desdobramento, como cisão. (DELEUZE, 1985, p. 109)

Deleuze vê exemplos de imagem-cristal na obra de diversos diretores, tais como Max Ophüls e Jean Renoir. Mas o autor e a obra em que talvez vejamos a imagem-cristal em sua mais clara manifestação seja *A dama de Shanghai*, de Orson Welles. Com efeito, na célebre sequência do tiroteio na casa de espelhos, no fim deste filme, vemos um exemplar prototípico da imagem-cristal, não somente pela multiplicidade de perspectivas que surgem em tela, anunciando um reino de cristalino de puras multiplicidades, mas também pela completa impossibilidade que temos ali de distinguir o real do aparente, o atual do virtual. Ao contrário do *flash-back*, que nos anuncia “veja, isto é passado, não é o real”, neste mundo especular criado por Welles é completamente impossível distinguir a realidade da aparência, encontrar o exemplar original do qual as demais imagens seriam cópias: o que temos são espelhos que refletem espelhos, e nada mais. Ora, esta é exatamente esta ausência de fundamento que Deleuze detecta na relação entre o atual e o virtual, tal como ela se anuncia na

imagem-cristal: nela, reconhecemos que o atual não precede o virtual, assim como a percepção não antecede a lembrança — os dois domínios coexistem plenamente, e por vezes se fundem quando, por assim dizer, algo dá errado em nosso mecanismo de reconhecimento. Em nossa vida cotidiana, o *déjà vu* é a cifra desta falha, ao passo que no cinema esta fusão dá origem à imagem-cristal.



Figura 4 - A Dama de Shanghai

É importante compreender que a imagem-cristal não é ainda a imagem-tempo plenamente desenvolvida, mas sim o germe da imagem-tempo, o expediente que o cinema inventou para se colocar neste lugar privilegiado do real em que vemos o nascimento do tempo, a origem do próprio acontecimento. Com ela, situamo-nos pela primeira vez para além da imagem-movimento: adentramos o reino singular do espírito, cuja riqueza ultrapassa em muito o automatismo das ações e reações quase-maquinais do organismo que ainda regem o domínio da imagem-movimento. A imagem-cristal aponta claramente para uma temporalização da imagem cinematográfica em curso, a qual nos levará a ultrapassar definitivamente a imagem-movimento. Na medida em que ele nos coloca na origem do próprio tempo, “o

crystal revela uma imagem-tempo direta” (DELEUZE, 1985, p. 129), uma representação do tempo que dispensa o uso da montagem.¹² Mas a imagem-cristal, por sua vez, será suplantada por uma série de outras técnicas que permitirão o estabelecimento definitivo da imagem-tempo. Uma das mais famosas delas — e para a qual já chamara a atenção André Bazin, do qual Deleuze tanto gostava — é o genial uso da profundidade de campo por Orson Welles em filmes como *Cidadão Kane*. Deleuze, por sinal, simplesmente chamava *Cidadão Kane* de “o primeiro grande filme de um cinema do tempo”, o que talvez seja um dos elogios mais precisos que já lhe foram feitos.

Terminaremos nosso artigo com uma breve análise de uma cena emblemática do filme, na qual cremos encontrar um exemplar de uma imagem-tempo claramente desenvolvida. Referimo-nos à cena em que Thatcher chega à casa dos pais de Kane no Colorado. Como se sabe, estes viviam em certa pobreza, até a descoberta de uma monumental mina de ouro em sua propriedade. Por motivos não muito claros no filme, Thatcher leva um contrato para os pais de Kane assinarem, o qual concede a guarda de Kane até os vinte e cinco anos ao banco do qual Thatcher é o representante. Na cena emblemática a qual nos referimos, Kane, ainda criança, brinca na neve com seu trenó de infância (no qual, como sabemos, está inscrito o famoso “Rosebud”). Da janela de casa, sua mãe observa ele brincar na neve, gritando para ele se agasalhar. Um *travelling* nos afasta da janela, revelando o interior da sala onde estão, além da mãe de Kane, seu pai e Thatcher. Este último explica os termos do contrato a mãe de Kane, enquanto o pai de Kane esboça uma reação ao absurdo da situação. O *travelling* prossegue, revelando uma mesa, onde a mãe de Kane se senta para assinar o contrato que afastará definitivamente seu filho deles. O banqueiro explica

a mãe e ao pai de Kane que eles receberão anualmente a quantia de cinquenta mil dólares, o que é mais do que suficiente para anular qualquer esboço de reação pelo pai de Kane. Ao fim da cena, a mãe de Kane assina o contrato, enquanto o pai de Kane se dirige à janela de onde se vê o jovem Kane e a fecha.



Figura 5- Cidadão Kane

Não é difícil ver que a cena gira em torno de dois polos: a inocência da infância de Kane, com a qual a cena inicia, e que é paulatinamente contraposta à crueldade do mundo dos negócios, que faz com que dois pais, no final das contas, vendam seu próprio filho para um banco. A riqueza que a profundidade de plano possibilita, neste caso, é exatamente permitir que o olhar oscile entre estas duas dimensões, que aparecem simultaneamente para nós em cena, tal como vemos no terceiro quadro da figura 5. Mas há bem mais nesta cena: se seguirmos o *travelling* da cena desde seu começo, veremos que ele tem como função essencial permitir que o olhar do espectador retenha o começo da cena enquanto assiste a assinatura do contrato pela mãe de Kane: é esta retenção que torna a cena, em aparência um pouco burocrática, tão impactante para o espectador. De fato, mais do que a composição excepcional da cena, o que importa nela é seu desenrolar temporal: na medida em que ela ocorre, verificamos uma fusão paulatina entre o passado recente e o presente, que atinge seu ápice na assinatura do contrato. Neste momento, a imagem do jovem Charles Foster Kane brincando na neve já se apresenta como a

aparição de um passado progressivamente perdido, sendo suplantada definitivamente pela realidade dos negócios representada por Thatcher. A ida do pai de Kane até a janela se assemelha então a uma marcha de um enterro: a descida da janela em guilhotina anuncia o sepultamento deste raro momento de felicidade, o qual descerá às profundezas do passado para permanecer num estado tão-somente virtual, obsedando a mente de Kane até o fim dos seus dias, como nos é revelado na célebre cena inicial do filme, com o globo de cristal e o “Rosebud”. Como não é difícil ver, observamos nesta cena emblemática de Cidadão Kane um exemplo de uma imagem-tempo plenamente desenvolvida, onde o tempo pode irromper plenamente sem a necessidade do recurso exterior da montagem.

CONCLUSÃO

Evidentemente, qualquer análise geral dos dois tomos de *Cinema* permanecerá necessariamente incompleta, dada a diversidade de filmes, diretores e temas estudados por Deleuze. No que tange à imagem-tempo, diversos tipos de imagem-tempo teriam de ser distinguidos (optisignos, sonsignos, lectosignos, noosignos, etc.) para que nossa análise tivesse um aprofundamento mínimo. Também teríamos de mostrar que Deleuze reserva um lugar positivo à montagem no regime das imagens-tempo, o que nós não pudemos explorar. De qualquer modo, ficaremos satisfeitos se nosso leitor compreender que nosso intento nesta análise era muito geral, e que ele se reduz a demonstrar (ou pelo menos mostrar) uma tese precisa, a saber, que há um paralelo marcante entre a individuação progressiva de nossa subjetividade

(tal como uma leitura genética de *Matéria e memória* poderia defender) e a temporalização progressiva da imagem cinematográfica, tal como ela é exposta por Deleuze. É neste ponto preciso, cremos, que o recurso de Deleuze à obra maior bergsoniana se torna completamente justificado: com efeito, muito mais do que nas críticas bergsonianas ao “mecanismo cinematográfico do pensamento” no quarto capítulo de *A Evolução Criadora*, é em *Matéria e memória* que encontramos a possibilidade de uma interlocução profícua entre a filosofia bergsoniana e a teoria cinematográfica. Se estivermos certos em nossas análises, não teremos de modo nenhum exagerado ao dizer que o cinema se mostra então para Deleuze como uma espécie de monumental laboratório filosófico, na medida em que podemos nele ver como que *in vitro* a emergência gradual do próprio tempo, o que é outro modo de dizer: o surgimento gradual de nós mesmos.

NOTAS

¹ Professor do curso de Filosofia da UFAL (Universidade Federal de Alagoas) e doutorando na UFSCAR (Universidade Federal de São Carlos).

² Usamos o termo entre aspas e com muitas reservas, já que não há, para Deleuze, propriamente falando, um progresso quando passamos do domínio da imagem-movimento para o da imagem-tempo, mas somente uma diferenciação. Tampouco deve-se achar que seguiremos alguma cronologia estrita neste trabalho: como o leitor poderá observar, a obra da qual extrairemos alguns exemplares de imagens-movimentos (*Film*, de 1966) é posterior às obras de Welles sobre as quais nos deteremos quando tivermos de tratar da imagem-tempo.

³ Bento Prado Jr. falava neste caso de um “espetáculo sem espectador” (PRADO JR, B., 1989, p. 146).

⁴ A expressão “Aparecer em si” foi cunhada e empregada por Pierre Montebello em um capítulo de seu livro recente *Deleuze, la passion de la pensée* (MONTEBELLO, 2008). A nosso ver, ela capta muito bem este estatuto paradoxal do campo de imagens bergsoniano, tal como ele é filtrado pela obra de Deleuze.

⁵ No caso do cinema, é questionável se poderíamos chegar a uma apresentação direta deste mundo frenético, marcado pelo mais absoluto devir — seria a mesma coisa que chegarmos a uma representação direta da *percepção pura* bergsoniana. O máximo que encontramos no cinema, de fato, são representações *indiretas* deste cosmos anônimo, tal como aquela fornecida por Dziga Vertov no seu clássico filme *Um homem com sua câmera*, onde a aceleração e repetição incessante das imagens parecem apontar no limite para regime material inumano, marcado pela alteração constante. Mas mesmo neste caso não devemos nos enganar: estamos ainda instalados na percepção cinematográfica: assim como ocorre em nossa percepção, é somente por meio de uma desaceleração do caos material que a imagem cinematográfica pode surgir.

⁶ Bergson inclusive chega a erigir esta correlação percepção/ação sob a forma de uma *lei* precisa: “Pode-se afirmar que a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva e conseqüentemente enunciar esta lei: *a percepção dispõe do espaço na exata medida em que a ação dispõe de tempo.*” (BERGSON, 1999, p. 29)

⁷ “Meu presente é, por essência, sensório-motor. Equivale a dizer que meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo. Estendido no espaço, meu corpo experimenta sensações e ao mesmo tempo executa movimentos.” (BERGSON, 1999, p. 162).

⁸ A importância da noção de caráter em Bergson foi um ponto bem desenvolvido por Frédéric Worms em *Introduction à Matière et mémoire* (WORMS, 1997)

⁹ Usamos o termo “mundo” aqui num sentido mais fenomenológico, diferenciando-o do universo material ao qual nos referimos no começo do artigo.

¹⁰ A expressão “imagem-virtual” não deixa de ser paradoxal, já que ele parece implicar a mais completa contradição em termos bergsonianos, já que o virtual

é para Bergson aquilo que necessariamente não tem existência imagética (como lembra Pierre Montebello em seu livro *Deleuze, philosophie et cinéma*). É preciso contudo compreender que, com o conceito de imagem-cristal, Deleuze tem um caso bastante específico em mente, que é aquele em que ocorre um fenômeno de confusão total entre o atual e o virtual.

¹¹É curioso que Deleuze leia “dissimétricos” onde Bergson claramente escreve “simétricos”. Trata-se na verdade de uma intervenção pontual de Deleuze no próprio texto bergsoniano, que está profundamente atrelada à crítica de Bergson feita por Deleuze no segundo capítulo de *Diferença e repetição*. Com efeito, se houvesse uma simetria plena entre passado e futuro, cairíamos numa circularidade onde o futuro seria somente a repetição do passado, onde nada de novo se produziria no cosmos. É a fim de salvaguardar a possibilidade da criação efetiva que Deleuze defende essa assimetria fundamental do tempo.

¹²Evidentemente, ninguém está afirmando que um autor como Welles tenha dispensado o uso da montagem, na qual ele era um virtuose, mas sim que a própria imagem cinematográfica tenha incorporado o tempo em seu interior por meio da imagem cristalina.

REFERÊNCIAS

A DAMA DE SHANGHAI. Direção: Orson Welles. Columbia Classics, 2005. 1 DVD (92 min). Título original: The lady from Shanghai.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, H. *A Evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, H. *A energia espiritual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Warner Home Video, 2009. 2 DVDs (119 min). Título original: Citizen Kane.

DELEUZE, G. *Cinema 1. L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit, 1983.

DELEUZE, G. *Cinema 2. L'image-temps*. Paris: Les éditions de minuit, 1985.

DELEUZE, G. *Cours sur le chapitre III de L'évolution créatrice in Annales Bergsoniennes II*. Paris : PUF, 2004.

DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 2011.

DELEUZE, G. *Pourparlers*. Paris: Les éditions de minuit, 1990.

DESCARTES, R. *Meditações metafísicas* in *Obra escolhida*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1962.

FILM. Roteirista: Samuel Beckett. Direção: Alan Schneider. Amazon digital, 2013. 1 DVD (42 min). Título original: Film.

HUSSERL, E. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Aparecida: Ideias e letras, 2006.

MONTEBELLO, P. *Deleuze, philosophie et Cinema*. Paris: Vrin, 2008.

MONTEBELLO, P. *Deleuze, la passion de la pensée*. Paris: Vrin, 2008.

PRADO JR, B. *Presença e campo transcendental — consciência e negatividade na Filosofia de Bergson*. São Paulo: EDUSP, 1989.

WORMS, F. *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*. Paris: PUF, 1997.

