

Deleuze, Bergsonismo e o cinema como um mundo

Deleuze, Bergsonism and the cinema as a world

Kleber Lopes, Jameson Thiago Faria Silva, Tatiane de Andrade

Resumo

A crise da psicologia se dá quando torna-se impossível manter o dualismo entre as imagens (consciência) e os movimentos (espaço). Henri Bergson subverte a força dessa crise ao propor teses sobre o movimento, usadas por Gilles Deleuze para pensar o cinema. Deleuze constrói uma taxonomia das imagens ao usar o cinema para colocar novos pontos de vista sobre tal problemática. Propõe a noção de plano de imanência e distingue, com o bergsonismo, os aspectos materiais da subjetividade, fazendo a montagem cinematográfica equivaler ao agenciamento das imagens-movimento. Apresenta, desse modo, o cinema como um mundo.

Palavras-chave

Cinema; imagem-movimento; montagem.

Abstract

The crisis of psychology occurs when becomes impossible to maintain the dualism between the images (consciousness) and movement (space). Henri Bergson subverts the power of this crisis by proposing theories about the movement, used by Gilles Deleuze to think the cinema. Deleuze builds a taxonomy of images using the cinema to bring new point of views in such issues. Proposes the notion of plane of immanence and differs, with bergsonism, material aspects of subjectivity, making the cinematographic montage equivalent to the agency of images-movement. Present thus the cinema as a world.

Keywords

Cinema; image-movement; montage.

Kleber Lopes

Universidade Federal de Sergipe

Professor do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós Graduação em Psicologia Social da Universidade Federal de Sergipe.

kleber945@hotmail.com

Jameson Thiago Faria Silva

Universidade Federal de Sergipe

Graduando do curso de Psicologia da Universidade Federal de Sergipe. Bolsista Pibic em 2010/2011.

anciao_eldar@hotmail.com

Tatiane de Andrade

Universidade Federal de Sergipe

Graduanda do curso de Psicologia da Universidade Federal de Sergipe. Bolsista voluntário do Pibic em 2010/2011.

tatiandrade_86@hotmail.com

Introdução

As imagens na consciência e os movimentos no espaço. Esse é o corte operado pela psicologia para explicar a si mesma. Na consciência, as imagens inextensas, qualitativas. No espaço, os corpos a se moverem quantitativamente. O problema: como se passa de uma ordem para a outra? Como o movimento no espaço se torna uma imagem na consciência, à maneira duma percepção, e como, inversamente, uma imagem mental se torna movimento, como na ação voluntária de escrever um texto? Invoca-se o cérebro para esta missão, dando-lhe o miraculoso poder de operar estas mudanças de natureza. Não se resolve o problema, contudo. Ao contrário, instala-se aí uma guerra de trincheira entre o materialismo e o idealismo, formalizando nesse campo de saber dualismos como entre imagem e movimento, entre coisa e consciência. A colocação deste problema foge ao escopo da própria filosofia. Já o cinema fornece, a sua própria maneira, as evidências duma consciência-coisa, duma imagem-movimento, como dispõe Gilles Deleuze (2009).

No prólogo de *Cinema 1: A imagem-movimento*, Deleuze (2009) deixa claro, logo de início, que este é muito mais um livro de lógica que um livro sobre cinema. Uma taxionomia imagética e sinalética que se referencia no filósofo Charles S. Peirce. Mas este primeiro volume da obra trata dos elementos de apenas um desses conjuntos, ficando a imagem-tempo como objeto duma segunda parte do trabalho. Na primeira empreitada, Deleuze faz parceria com seu conterrâneo Henri Bergson para forjar o conceito que dá nome ao livro, usando-o para tratar da própria imagem cinematográfica, colocando o autor de cinema no plano do artista – o pintor, o arquiteto, o músico – mas também do pensador. O autor de cinema é um pensador que pensa não com conceitos, mas com imagens: imagens-tempo e imagens-movimento. São destas últimas que pretendemos tratar.

O movimento não é o espaço percorrido, mas o ato de percorrer. Se o espaço é passado, o movimento é presente. Se o espaço é divisível – infinitesimalmente! – o movimento não se divide sem que se torne, ele mesmo, espaço. Das três teses de Bergson (1974) sobre o movimento, esta é a mais referenciada e embora ofusque as demais, não passa de introito a elas. Outro modo de se enunciar esta tese seria o dito de que não se pode reconstituir o movimento através de posições espaciais ou instantes temporais, ambos recortes imóveis do real. Se temos dois cortes a se sucederem, sejam duas posições no espaço, sejam dois instantes no tempo, o movimento se fará sempre entre os dois. E por mais que dividamos, subdividamos, espartilhemos o espaço-tempo, sempre perderemos o movimento, pois este nunca se dá numa coordenada abstrata, mas numa duração concreta. Tudo isso corresponde ao que Bergson (2005) chama de ilusão cinematográfica.

O cinema para Bergson (apud DELEUZE, 2009) ofereceria um movimento falso. Sucedâneo de cortes imóveis. Diria Bergson que o cinema, ao reconstituir o movimento, apenas reproduz o modo de funcionamento da nossa percepção natural, pois sempre que intencionamos pensar, exprimir ou somente perceber o movimento, fazemos cinema. Para Bergson, o cinema não passaria de reprodução duma ilusão constante e universal da consciência. Deleuze, adiante, usaria os escritos de Bergson para enxergar no cinema uma potência que o próprio Bergson não percebera em seu pensamento, compondo desse modo o conceito de imagem-movimento.

Bergson e as teses sobre o movimento

Vinte e quatro imagens por segundo. Ao corte imóvel do cinema, chamamos fotograma. Mas o que o cinema nos revela não é o fotograma, mas uma imagem-média a qual acrescentaria movimento. Não um movimento abstrato resultante da sucessão de cortes imóveis, mas um corte móvel enquanto dado imediato da consciência: uma imagem-movimento. A noção de corte móvel ou imagem-movimento, como um para-além da percepção natural, foi trabalhada por Bergson em *Matéria e Memória* (BERGSON, 2006b), onze anos antes da publicação de *Evolução Criadora* (BERGSON, 2005). O que fez com que Bergson se esquecesse de seu genial conceito, condenando – ainda que sucintamente – a produção cinematográfica, anos depois?

A novidade sempre surge num campo que ainda não a comporta, devendo evidenciar de si as semelhanças com os demais elementos deste conjunto, para dele não ser expulsa. O bergsonismo, ao invés de buscar o eterno, coloca o problema da produção do novo. Bergson (2005) fala que o caráter de novidade imprevisível, típico dos viventes, não aparecia nos organismos primordiais, visto que a vida, de início, era obrigada a imitar a matéria. Deleuze (2009), do mesmo modo, diz que, na sua aurora, o cinema era obrigado a imitar a percepção natural. A câmera fixa, o espaço imóvel e o tempo abstrato. A emancipação do cinema da percepção natural se dá pela montagem e pela câmera móvel. A máquina de filmagem não mais se confunde com a máquina de projeção. O plano espacial torna-se temporal. O cinema deixa de representar a percepção natural e passa a corresponder à imagem-movimento bergsoniana. Recapitulação: uma crítica às tentativas de reconstituição do movimento através de cortes imóveis e temporalidades abstratas (primeira tese sobre o movimento); uma crítica do cinema como reprodução da percepção ilusória que temos do devir; e a apresentação dos cortes móveis, planos temporais e imagem-movimento, que tão bem definem, para Deleuze, o cinema. Passemos à segunda tese.

O erro, para Bergson, está em querer reconstituir o movimento através de cortes imóveis, instantes, posições. Mas ainda, em *Evolução Criadora*, Bergson (2005) distingue dois modos de se cair na ilusão: à maneira antiga e à maneira moderna. Na antiguidade, o movimento era concebido como a passagem duma forma imóvel e eterna para outra, através de pontos privilegiados. Já a modernidade não lida com instantes privilegiados, mas com o instante qualquer. Não se trata mais duma síntese inteligível das poses formais transcendentais, mas duma análise sensível dos cortes materiais imanentes. Deleuze nos apresenta seus exemplos: a astronomia kepleriana, a lei dos corpos galileana, a geometria cartesiana e o cálculo newtoniano-leibniziano. O comum entre todos é a reconstituição do movimento pela sucessão mecânica, em oposição à antiga dialética transcendente das poses. A ciência moderna "deve se definir sobretudo pela sua aspiração de considerar o tempo uma variável independente" (BERGSON, 2006a, p.41).

Deleuze (2009) coloca o cinema como um sistema que reconstitui o movimento através duma sucessão de instantes quaisquer – momentos equidistantes – que cria a impressão de movimento. Diz Deleuze que o instante cinematográfico não equivale a poses transcendentais ansiosas por realização, mas a pontos singulares pertencentes ao movimento mesmo. O fotograma não é uma foto acabada, mas uma imagem que está, a todo o momento, se fazendo e se desfazendo. Eisenstein (2002) propõe a noção de "patético" para seu cinema, quando leva uma cena ao seu ápice e a faz colidir com outra, desconstruindo a dimensão orgânica do filme. Produz uma espécie de paroxismo, que corresponde a uma

Dialética moderna, proposta por Eisenstein. Nem arte nem ciência, nem antiguidade nem modernidade.

Seja através de poses transcendentais ou de cortes imanentes, torna-se impossível reconstituir o movimento, porque, em ambos, se atribui uma totalidade, enquanto no movimento real o todo não é dado. Ao lidar com o movimento, invocando momentos, deve-se considerar a produção da novidade. Assim como Bergson recoloca a filosofia, legando à ciência uma nova metafísica, Deleuze se utiliza da sua segunda tese para colocar o cinema, não como um reproduzidor de ilusões, mas como modelo de uma nova realidade artística.

Por fim, a terceira tese: assim como o instante é um corte imóvel do movimento, o movimento é um corte móvel da duração, de uma totalidade. O movimento é a mudança nessa duração ou totalidade. O célebre exemplo do copo de água com açúcar (BERGSON, 2005) nos serve nessa problematização. Antes de tomar a solução, deve-se esperar que o açúcar se dissolva por completo. Sentença simples, mas não simplória. Há uma passagem qualitativa da água-onde-há-açúcar para a água-com-açúcar, movimento que exprime uma mudança no todo. Se agitarmos a água com uma colher parecemos tão somente acelerar o movimento, mas, neste gesto, modificamos a totalidade, incluindo nela a colher, sendo este novo movimento acelerado uma expressão da mudança no todo (DELEUZE, 2009). Se no plano da ilusão lidamos com cortes imóveis e a impressão de movimento decorrente destes, temos, no plano do real, o movimento como corte móvel a exprimir uma mudança qualitativa no todo. Ao se esperar o copo de água com açúcar parar de reagir, fica expressa uma nova realidade espiritual, uma duração concreta.

O erro da ciência moderna e dos saberes antigos está em buscar o todo no plano das eternidades. Muitos são os que afirmaram a impossibilidade de se conhecer o todo, o que se desenvolve na sentença de que o todo é uma noção sem-sentido. Mas, para Bergson (apud DELEUZE, 2009), o todo é impassível de conhecimento por mudar, inovar e durar sem cessar. Se um vivente é uma totalidade tal qual um mundo, não é à maneira de um microcosmo fechado como um universo dado e acabado, mas como uma abertura ao mundo, sendo ele mesmo também aberto!

O todo é relação e a relação não é uma propriedade dos objetos, mas lhe é sempre exterior. O todo ou os todos não são como conjuntos. Um conjunto é fechado, definido e artificial. É sempre um conjunto de partes. O copo de água é um conjunto: a água, o copo, a colher. Isto não é o todo, mas um conjunto. O todo, criação incessante, se dá como devir. O copo, a água e a colher são abstrações do todo, recortadas pelos sentidos, desvelando-se em forma de consciência. Este recorte artificial, transformação da totalidade aberta num sistema fechado, não deve ser encarado como simples ilusão. As fórmulas da primeira tese ganham agora um novo formato. As partes de um conjunto fechado são cortes imóveis, sendo os estados sucessivos calculados num tempo abstrato, enquanto a abertura da totalidade corresponde ao movimento real numa duração concreta, sendo os movimentos equivalentes aos cortes móveis que atravessam o sistema fechado. Não se vai de um copo com água e açúcar a um copo com água açucarada impunemente.

O movimento é duplo. Passa por entre as partes e, ao mesmo tempo, exprime o todo. Divide a duração em múltiplos objetos e conjuntos, e os reúne de novo na duração. Cai a ficha sobre a profundidade do livro *Matéria e Memória* (BERGSON, 2006b): não há, apenas, a imagem instantânea, o corte imóvel, mas imagem-movimento, corte móvel da duração, numa relação de mudança para além do movimento mesmo.

Enquadramento e decupagem

O enquadramento¹, simplifica Deleuze (2009), seria a determinação de um sistema fechado, que abarca uma imagem e tudo o que nela está presente – cenários, objetos, personagens – assim como um conjunto a compreender elementos e outros subconjuntos. Tais elementos são como dados de conteúdo e de informação. Por vezes numerosos, saturados, por vezes escassos, rarefeitos. A saturação e a rarefação são duas tendências do enquadramento. Com estes dois extremos, aprendemos que a imagem não é apenas visível, mas também legível. Se muito pouco vemos numa imagem é porque não sabemos lê-la, não sabemos bem avaliar sua saturação ou sua rarefação. Jean-Luc Godard (apud DELEUZE, 1992, 2009) afirma essa condição de legibilidade do quadro. Entende-o como superfície opaca de informação, um quadro-superfície ora saturado de conteúdo ora equivalente a um conjunto vazio, a tela branca ou negra.

Enquadrar é limitar. Tal limite pode ser analisado como geométrico-matemático, que tem a composição do espaço como receptáculo no qual os corpos vem ocupar, ou físico-dinâmico, cujo quadro mantém uma dependência dinâmica das cenas, imagens, personagens, objetos e afins. Com esta mesma divisão, podemos classificar o quadro quanto às partes do sistema que reúne e separa.

Dentro de um mesmo quadro temos outros quadros diferentes entre si. Conjuntos e subconjuntos. Pessoas e coisas, indivíduos e multidões, potências da natureza e tecnologias. É através do encaixe destes quadros que as partes do conjunto se reúnem e se separam, conspiram e se fecham no quadro geométrico. O quadro dinâmico, por sua vez, nos induz conjuntos vagos divididos em zonas. Não mais o quadro objeto das divisões geométricas, mas de gradações intensivas. É a indissociação entre a aurora e o crepúsculo, o céu e o mar, a água e a terra. Aqui, o conjunto não se divide em partes sem "mudar de natureza". Não se trata de um ser divisível e do outro ser indivisível, mas de ambos serem "dividuais". Indo mais além, diz Deleuze (2009) que a tela – quadro dos quadros – dá uma medida comum ao que não a tem. A paisagem e o rosto dum personagem, o céu estrelado e a gota da chuva. Partes dessemelhantes quanto à distância, relevo, luminosidade, mas assemelhados no quadro, que assegura uma desterritorialização da imagem.

Uma coisa a mais. O sistema fechado é um sistema ótico, referente a um ponto de vista sobre os conjuntos e suas partes. Vez e outra, estes pontos de vista parecem extraordinários, sobre-humanos, paradoxais: vista a partir do chão, de cima a baixo, câmara ascendendo. No entanto, tais visadas no cinema moderno sempre se justificam pragmaticamente, informaticamente, confirmando a função legível das imagens para além da sua função visível.

E, por fim, ao falar em visível, torna-se necessária a noção de extracampo. O extracampo faz referência ao que, embora presente, não se vê, ouve ou perceptua. O quadro, fala-nos Bazin (apud DELEUZE, 2009), realiza um corte móvel através do qual os conjuntos se comunicam com um conjunto maior, mais vasto. Se um conjunto, contudo, se comunica com seu extracampo através de suas características positivadas, infere-se que um sistema fechado – por mais fechado que seja – nunca suprime o extracampo, atribuindo-lhe existência e importância, à sua maneira. Todo enquadramento determina um extracampo, necessariamente.

A própria matéria se define por este duplo movimento de constituir sistemas fechados e, ao mesmo tempo, pelo inacabamento dessa constituição. Todo sistema fechado é comunicante. O conjunto de todos os conjuntos é uma continuidade homogênea, um universo, um plano material ilimitado. Mas não

1

Enquadramento, quadro, decupagem e plano são termos que assumem sentidos variados na produção de cinema e áudio-visual conforme as tendências das escolas de montagem. Aqui, estes termos refletem uma apropriação singular de Gilles Deleuze que os incorpora às terminologias do pensamento de Henri Bergson.

é o todo. O todo é o que impede cada conjunto de se fechar em si mesmo, forçando-o a se prolongar num conjunto maior e maior e ainda maior. Verdadeiro fio a atravessar os conjuntos e lhes conferir a possibilidade de se comunicarem entre si. É o aberto remetendo mais ao tempo e ao espírito que ao espaço e sua matéria. O extracampo, assim sendo, compreende duas naturezas: uma relativa, no caso do sistema fechado que faz referência a um conjunto não enquadrado pela câmera, mas que pode vir a sê-lo, arriscando assim suscitar um novo conjunto não visto, *ad infinitum*; e uma absoluta, na qual o sistema fechado se abre para o todo do universo. Deleuze (2009) usa a metáfora do fio grosso e do fio tênue para elucidar os aspectos do extracampo. Quanto mais grosso for o fio que liga um conjunto visto a outros não-vistos, melhor o extracampo cumpre sua primeira função, que é acrescentar espaço ao espaço. Quanto mais fino o fio for, menos ele reforçará o fechamento do sistema e sua distinção do exterior, realizando sua segunda função, de introduzir o transespacial no sistema.

Para Deleuze (2009), a decupagem é o processo de determinação do plano, sendo o plano a determinação do movimento no sistema fechado. O todo é o aberto, a duração. O movimento revela uma mudança no todo, uma articulação na duração, sendo tanto relação entre partes, quanto afecção do todo. Logo, o plano apresenta dois extremos: um em relação aos conjuntos espaciais (modificações relativas entre elementos e subconjuntos) e outro em relação ao todo (alteração absoluta na duração). O plano é intermediário do enquadramento dos conjuntos e da montagem do todo, ora tendendo a um, ora a outro. A decupagem na dimensão do enquadramento opera a mudança das partes dum conjunto no espaço. Já na dimensão da montagem há uma mudança dum todo que se transforma no tempo.

Como tais divisões e uniões são operadas por uma consciência, podemos dizer do plano que ele age como uma. Mas a consciência cinematográfica não é nossa, a do espectador, nem a do mocinho na película, mas é a da câmera. Humana, inumana, sobre-humana! É através da câmera que o movimento se decompõe e volta a se recompor. Podemos, inclusive, considerar certos movimentos como uma assinatura autoral, seja na totalidade dum filme ou duma obra completa, ou num movimento relativo duma imagem ou dum detalhe desta imagem. Essa análise do movimento é um programa de pesquisa indissociável da chamada análise de autor. Poderíamos chamar a isto de estilística, inclusive.

A grande sacada de Deleuze (2009) é fazer equivaler o plano cinematográfico à imagem-movimento bergsoniana; um corte móvel da duração. Bergson (2005) demonstrava seu despreço pelo cinema, julgando-o incapaz de movimento por lidar com um movimento ilusório, homogêneo e abstrato ao suceder fotogramas. Mas o movimento puro, movimento de movimentos, variando entre a decomposição e a recomposição, reporta-se tanto aos conjuntos quanto ao todo aberto que muda e dura incessantemente. E é justamente isto que faz o plano cinematográfico, ainda mais claramente que a pintura, visto que esta traz relevo e perspectiva ao tempo, enquanto o cinema exprime o próprio tempo como relevo e perspectiva. Como aponta André Bazin (apud DELEUZE, 2009) o fotógrafo, por meio de sua máquina objetiva, registra o movimento e o põe numa moldura. Mas o cinema não só registra o movimento como se molda sobre ele, captando sua duração².

Podemos nos perguntar como a imagem-movimento se constituiu e o movimento se libertou dos elementos moventes? De duas formas: por um lado, pela mobilidade que a câmera ganhou e cedeu, de tabela, para o plano, que também se torna móvel; por outro lado, pelo *raccord*, corte que designa tanto a mudança de plano quanto aos elementos de continuidade entre dois ou mais planos (DELEUZE, 2009). Essas duas formas constituem a montagem. no cinema moderno.

Deleuze (2009), citando *L'Expérience Hérétique* de Pasolini, coloca o plano como uma unidade de movimento que compreende multiplicidades

2

No cinema primitivo, o quadro é definido por um ponto de vista único. O espectador a visar um conjunto invariável, não havendo comunicação de conjuntos variáveis e remetentes uns a outros. O plano indicava, unicamente, uma porção do espaço a certa distância da câmera, estando o movimento preso aos elementos que lhe servem de carona. Corte imóvel. Por fim, o todo, aqui, se confunde à soma de todos os conjuntos, estando o movente passando, apenas, dum plano espacial para outro, não havendo mudança na duração. No cinema primitivo, podemos colocar esta máxima: a imagem está em movimento mas não há imagem-movimento. É contra este cinema que Bergson tece as suas críticas.

O fenômeno do intervalo só é possível na medida em que a matéria, ela mesma, comporta tempo. Falar de uma imagem-tempo, no entanto, não é o foco deste trabalho, e sim a imagem-movimento e seus três aspectos materiais.

Essa discussão sobre a imagem direta do tempo é trabalhada por Gilles Deleuze (2006) em *Cinema 2: a imagem-tempo*.

que não o contradizem. Se o todo cinematográfico é um único e mesmo plano-sequência contínuo, temos, por outro lado, que as partes desse mesmo filme são planos descontínuos e sem ligação aparente. O todo renuncia a sua idealidade unitária e se torna uma síntese realizada na montagem das partes, partes estas que se coordenam, se cortam e se recortam em ligações que constituem o plano-sequência virtual, o todo analítico, o cinema.

Raccords imperceptíveis, movimentos de câmera e planos-sequência de fato estabelecem uma continuidade *a posteriori*, o que nos mostra que o todo é de uma ordem para além dos conjuntos coordenados, sendo aquilo que impede os conjuntos de se fecharem entre si, ou mesmo de se fecharem uns com os outros. O todo surge numa dimensão que muda sem cessar. Dimensão do aberto que escapa aos conjuntos e seus elementos. Um extracampo impossível de se filmar. O recorte, longe de romper o todo, é o ato do mesmo, que atravessa os conjuntos e suas partes que, num movimento inverso, reúnem-se num todo para além deles.

Aspectos materiais da subjetividade: percepção, afecção, ação!

Voltemos ao problema inicial, que colocava as imagens na consciência, os movimentos no espaço, e nos perguntava como tais naturezas distintas interagem. Dois autores, por caminhos muito diversos, empreenderam a tarefa de superar esta dualidade entre imagem e movimento: Husserl, dizendo que toda consciência é consciência *de* alguma coisa; e Bergson, colocando que toda consciência *é* alguma coisa (DELEUZE, 2009). Como já exposto, este problema não é restrito aos domínios da filosofia, já que o cinema nos fornece pistas para recolocá-lo.

As três teses de Bergson sobre o movimento, que Deleuze (2009) apresenta, clareiam a postura deste para com o cinema-ilusão-de-movimento. Já Husserl nem tangencia o cinema em suas obras e mesmo Sartre, ao fazer análises de tipos vários de imagem, não conclama a imagem cinematográfica. É em Merleau-Ponty que vemos um diálogo entre o cinema e a fenomenologia, ao dizer que o movimento percebido – e a percepção natural e suas condições são o plano de discussão da fenomenologia – não equivale a uma "Ideia", mas a uma forma sensível, uma "*Gestalt*", que organiza um campo perceptivo para uma consciência intencional. Diz Merleau-Ponty (1969) do cinema que, por mais que este nos aproxime das coisas, suprime o "horizonte do mundo", a "ancoragem do sujeito" no mundo, substituindo a percepção natural por uma intencionalidade no plano do saber implícito. Diz, ainda, que no cinema – ao contrário das outras artes – o mundo é que se torna imagem e não o inverso; visa não uma imagem através do mundo, mas faz do próprio mundo uma imagem, um irreal. O cinema, na voz de Merleau-Ponty, contraria a percepção natural, sendo minimamente exaltado apenas no que tange a sua capacidade de se aproximar do mundo. Não sendo o mundo, apenas se assemelharia a esse.

A denúncia bergsoniana do cinema toma outro caminho. Para Bergson (2005), se o movimento cinematográfico não equivale ao movimento real é porque ele emula, justamente, a percepção natural. Não é a percepção natural que Bergson toma como modelo do real, ao contrário dos fenomenólogos, mas antes um estado de coisas que não é estado, mas mudança, fluxo sem qualquer centro de referência. É a partir deste estado de mudança que, segundo Bergson, deduzimos a percepção da consciência, impondo ao fluxo do real uma vista instantânea, fixa. É o que Deleuze nos mostra através da sua revisão acerca do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*.

Imagem é tudo aquilo que aparece. E toda imagem equivale a suas ações e reações, não cabendo procurar no movimento outra coisa além do que nele já se mostra. Daí, a exposição bergsoniana: "Imagem = Movimento". Um átomo é uma imagem, visto ser um conjunto de movimentos, agindo e reagindo sobre imagens outras. Um olho é uma imagem, e faz parte de um corpo, uma outra imagem. Um cérebro, idem. Perguntamos com Bergson (2006b) como pode um cérebro conter as imagens do mundo, visto ser ele uma imagem no meio de tantas outras? Como pensar as imagens como interiores a uma consciência, se um vivente é uma imagem, um movimento? Como ainda falar de átomo, de olho, de cérebro, de corpo, de "eu", num mundo que tem como único universal a mudança, a variação e o descentramento?

Ao conjunto de todas as imagens – conjunto infinito, este – Deleuze e Guattari chamam plano de imanência, plano no qual a imagem existe em-si, visto ser idêntica ao movimento e à matéria (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Não se trata de um materialismo ou de um mecanicismo, visto que estes implicam sistemas fechados, finitos e independentes, como conjuntos exteriores uns aos outros, dando-se o mesmo com seus elementos. O plano de imanência é movimento que se estabelece tanto entre os elementos dum mesmo conjunto quanto entre conjuntos diferentes, impedindo-os de serem fechados em absoluto. Tal plano é um corte, mas não o corte imóvel e instantâneo do mecanicismo, e sim um corte móvel, temporal. Bloco de espaço-tempo; maquinismo, não mecanismo. É este o desdobramento deleuziano: o universo como um metacinema, colocando, através do bergsonismo, uma visão totalmente outra da que o próprio Bergson propôs para o cinema.

No plano fenomenológico, a consciência intencional não resiste em perguntar sobre as "imagens em si", imagens que não precisam de ninguém para existir. Como falar de imagem sem um olho que a veja? É importante distinguir coisa e imagem. Nossa percepção é gramatical, linguística e opera através de corpos-substantivos, qualidades-adjetivos e ações-verbos (BERGSON, 2005; DELEUZE, 2009). As ações – chorar, correr, brigar – traduzem o movimento em um lugar para onde este se dirige, ou do resultado que este produz. Já as qualidades traduzem o movimento por um estado, um bloco-estado – triste, cansado, nervoso – a esperar outro bloco-estado para substituí-lo. Por fim, os corpos – um olho, um punho, o "Eu" – traduzem o movimento como um sujeito a executá-lo, um objeto a sofrê-lo ou um movente a lhe dar carona. Porém, os corpos-substantivos, as qualidades-adjetivos e as ações-verbos consistem em coisas, não em movimento. A identidade "imagem = movimento" funda-se na identidade "matéria = luz", que Bergson (2006c) desenvolve no livro *Duração e Simultaneidade*, dedicado à relatividade einsteiniana. Assim como Einstein inverte a relação entre as "linhas de luz" e as "linhas rígidas", dizendo que é a figura luminosa que se impõe às figuras rígidas, sólidas e geométricas, Bergson fala da imagem-movimento como imagem em si, ainda sem um corpo ou forma a lhe revelar. Os blocos de espaço-tempo de Deleuze são essas figuras de luz, a propagarem-se sobre todo o plano de imanência, todo o universo material. Se a imagem não aparece para um olho, é porque a figura de luz ainda não se refletiu, se rebateu, redobrou-se como uma imagem cinematográfica sem um ecrã negro sobre o qual poderia se lançar (BERGSON, 1974; DELEUZE, 1999, 2009).

Rompe-se com a tradição filosófica que fazia da consciência a luz do esclarecimento a banhar o mundo e as coisas deste. Mesmo a fenomenologia ainda mantém um pé neste circuito, ao dizer que toda consciência é consciência *de* alguma coisa. Bergson diz do contrário. São as coisas que são luminosas em si mesmas, sendo a consciência uma imagem dentre outras a servir de anteparo. A consciência *é* alguma coisa, aqui, não sendo ela mesma a luz, mas o conjunto das imagens, já luminosas por si. A luz, o olho, a fotografia já residem nas imagens. A consciência é a superfície opaca sem a qual a luz, o olho, a fotografia jamais seriam revelados. Deleuze marca,

assim, a gritante distinção entre Bergson e o projeto fenomenológico. Imagens-movimento, figuras de luz, blocos de espaço-tempo. Ao conjunto destas linhas luminosas, chamamos plano de imanência.

A interrogação que deve ser feita é: “o que é que se passa e o que é que se pode passar nesse universo acentrado em que tudo reage sobre tudo?” (DELEUZE, 2009, p. 101). Para respondê-la, Deleuze não introduz elementos “de outra natureza”, visto que cairia no dualismo inicial do qual pretende se distanciar. O que ocorre é um intervalo, um hiato entre a ação e a reação. Isso bastará para definir um tipo de imagem especial entre as outras, as imagens-matérias vivas³. Imagens esquartejadas, esfaceladas, cheias das faces e especializações.

Sua face chamada receptiva, sensorial, isola algumas imagens e excitações recebidas dentre todas as imagens e excitações do universo, à maneira duma percepção subtrativa, e deixam passar as ações exteriores que lhe são indiferentes. As imagens isoladas tornam-se percepções (DELEUZE, 1992, 2009). Configuram assim um enquadramento através de reações que não mais se sucedem após a ação sofrida. Essas reações são lentas, com *tempo* suficiente para reorganizar seus elementos e integrando-os no novo, que não pode ser concebido como simples consequência de uma excitação. Uma reação que se torna ação, devido ao hiato temporal que cria condições para a produção da vida e dos viventes (DELEUZE, 2009).

Se o plano de matéria é pura luz, as imagens vivas fazem o papel de obstáculo a impedir as imagens inanimadas de se propagarem indefinidamente, em todas as direções. Uma opacidade a refletir a luz, a *foto*, revelando-a. Daí, “chama-se precisamente percepção à imagem reflectida por uma imagem viva” (DELEUZE, 2009, p. 102). A consequência mais imediata desta definição é a criação dum sistema duplo de referência para as imagens: um, no qual cada imagem varia para ela mesma (e todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras, sobre todas as suas faces e partes); e outro, em que todas as imagens variam em função de uma só (que recebe a ação dessas imagens em uma de suas faces, e reage a ela numa outra). O cérebro não pode ser considerado um centro de imagens e não é dele que devemos partir. É, isto sim, uma imagem entre as outras, constituindo, no universo acentrado, um centro de indeterminação.

Destarte, a coisa e a percepção da coisa não mantêm uma relação dualista, representativa, pois são a mesma imagem, só que reportada a um ou outro dos dois sistemas de referência: o sistema acentrado e o sistema unicentrado. Ao ser definida assim, a percepção nunca projeta nada na coisa. Ao contrário, percebemos a coisa, “menos” o que não nos interessa, em função de nossas necessidades. Percepção que se dá através duma face receptora e especializada. Deleuze (2009) coloca esta subtratividade como o primeiro momento material da subjetividade.

O cinema, nessa esquemática, não tem como modelo a percepção natural da fenomenologia, dada a mobilidade de seus centros através da variação dos quadros e planos. Zonas acentradas e desenquadradas operam o cinema, encontrando o primeiro regime das imagens, o da variação universal, do universo acentrado, da percepção total, objetiva, difusa. Mas o que nos interessa, por agora, é a percepção subjetiva, unicentrada, que se diferencia da totalidade objetiva por subtração. É ela o aspecto material primeiro da imagem-movimento; esta, quando reportada a um centro de indeterminação, torna-se imagem-percepção.

Tal centro recebe as excitações interessantes em sua face privilegiada e ignora o inútil. Este detalhe nos avisa de um outro detalhe, o de que toda percepção prenuncia uma reação retardada e imprevisível desse centro. Se a percepção é o lado inicial do hiato, do desvio, a ação é o outro. Se falamos de

3

O fenômeno do intervalo só é possível na medida em que a matéria, ela mesma, comporta tempo. Falar de uma imagem-tempo, no entanto, não é o foco deste trabalho, e sim a imagem-movimento e seus três aspectos materiais.

Essa discussão sobre a imagem direta do tempo é trabalhada por Gilles Deleuze (2006) em *Cinema 2: a imagem-tempo*.

imagem-percepção, a mesma já conclama uma imagem-ação. Toda percepção não é, somente, sensorial, mas sensório-motora, já que o mundo, ao se encurvar em torno da imagem viva, oferece-lhe a sua face utilizável e, no mesmo movimento, alguma re-ação mira utilizá-lo.

(...) ao perceber as coisas lá onde elas estão, capto a “acção virtual” que elas exercem sobre mim ao mesmo tempo que a “acção possível” que eu exerço sobre elas, para me juntar a elas ou para fugir delas diminuindo ou aumentando a distância. É portanto o mesmo fenômeno de desvio que se exprime em termos de tempo na minha acção e em termos de espaço na minha percepção: quanto mais a reacção deixa de ser imediata e se torna verdadeiramente acção possível, mais a percepção se torna distante e antecipante e atinge a acção virtual das coisas (DELEUZE, 2009, p, 106).

Eis a imagem-ação, o segundo aspecto material da subjetividade. E assim como a percepção “substancializa” o movimento em corpos, a ação o “verbaliza” em atos, termos, resultados. O hiato não se resume a esses dois momentos, que são apenas suas faces limites. Entre os dois, há um algo, um misto de percepção excitante e ação embrionária, um intermédio que vem ocupar o intervalo mas sem o preencher. É aqui que o sujeito se confunde com o objeto, o sente e se sente “por dentro”. Este terceiro aspecto material da subjetividade “adjetiva” o movimento, reportando-o a qualidades, a vivências. Esse entre - dois é a afecção (DELEUZE, 2009).

A afecção, aqui, não é um acidente, um simples revés do movimento percepção-ação. Bergson (2006) fala que não há apenas variação de grau entre a percepção e a afecção, mas sim diferença de natureza. A afecção como “uma espécie de tendência motora sobre um nervo sensitivo” (BERGSON, 2006, p. 57), uma rostidade, a estabelecer relação entre o movimento recebido, percepção, *input* e o movimento executado, ação, *output*, como uma liga, uma tessitura a transformar movimentos de translação em movimentos de expressão, expressão de qualidade, de tendências, de esforço (DELEUZE, 1999, 2009).

As imagens-movimento se dividem em três tipos de imagens quando reportadas a um ser vivo, uma imagem especial, um centro de indeterminação: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Somos o que somos devido ao agenciamento dessas três imagens. “Com efeito, o plano das imagens-movimento é um corte móvel de um Todo que muda, isto é, de uma duração ou de um ‘devenir universal’” (DELEUZE, 2009, p. 111). Esse plano se afigura como um bloco de espaço-tempo, uma imagem indireta do tempo resultante da combinação entre as três variedades de imagem, fazendo o Todo depender de uma “montagem” e o tempo depender de uma relação de imagens de outra espécie que não uma imagem-tempo pura⁴.

Raccords, movimentos de câmera, falsos *raccords*. São três os níveis bergsonianos:

1. determinação dos sistemas fechados (um enquadramento);
2. movimento entre as partes do sistema (a decupagem);
3. o todo cambiante que se exprime no movimento.

A montagem cinematográfica, logo, equivale à determinação do Todo, numa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas uma imagem, ainda que indireta, do tempo, do Todo, da ideia. É o agenciamento das imagens-movimento (DELEUZE, 2009).

Se se fala em escolas de montagem, em assinatura autoral, em estilística, está a se falar de diferentes maneiras de conceber o todo em função do movimento. Deleuze (2009) nos apresenta quatro tipos de montagem: a montagem orgânica do cinema americano; a montagem

4

Essa discussão sobre a imagem direta do tempo é trabalhada por Gilles Deleuze (2006) em Cinema 2: a imagem-tempo.

dialética do cinema soviético; a montagem quantitativa da escola francesa; e a montagem expressionista da escola alemã. É pouco útil erigir uma dessas teorias ou práticas concretas como superior às outras, já que só podemos falar em progressos dentro de cada um desses pensamentos.

O cinema é filosofia e pensamento, tanto quanto uma técnica, e o progresso desta não determina as escolas, mas as supõem. Assim, não dá para pensar a montagem paralela fora do plano americano, já que o cinema soviético lida com montagens de oposição, o expressionismo alemão com uma montagem de contraste, e por aí se vai. As formas de montagem determinam o Todo, um todo orgânico, dialético, matemático, dinâmico ou outro que se invente. É essa dança das imagens-movimento que devemos interrogar, em suas variedades e suas duas faces: uma voltada para os conjuntos e seus elementos; e a outra, quase sempre esquecida, para o todo e suas mudanças. Há aí os modos de compor a vida que nos fazem tomar o cinema como um mundo.

Sobre o artigo

Recebido: 20/07/2011

Aceito: 10/10/2011

Referências bibliográficas

BERGSON, H. O pensamento e o movente - primeira parte. In: _____. **Coleção Os Pensadores**. SP: Abril Cultural, 1974, p.105-118.

_____. **A Evolução Criadora**. SP: Martins Fontes, 2005.

_____. **Memória e Vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. SP: Martins Fontes, 2006a.

_____. **Matéria e Memória**. 3ª edição. SP: Martins Fontes, 2006b.

_____. **Duração e Simultaneidade**. SP: Martins Fontes, 2006c.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** RJ: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. Três questões sobre 'seis vezes dois'. In: _____. **Conversações**. RJ: Ed. 34, 1992, pp. 51-61.

_____. **Bergsonismo**. SP: Ed. 34, 1999.

_____. **Cinema 2 - a imagem-tempo**. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2006.

_____. **Cinema 1 - a imagem-movimento**. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2009.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. RJ: Jorge Zahar Editora, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983, p. 101-117.